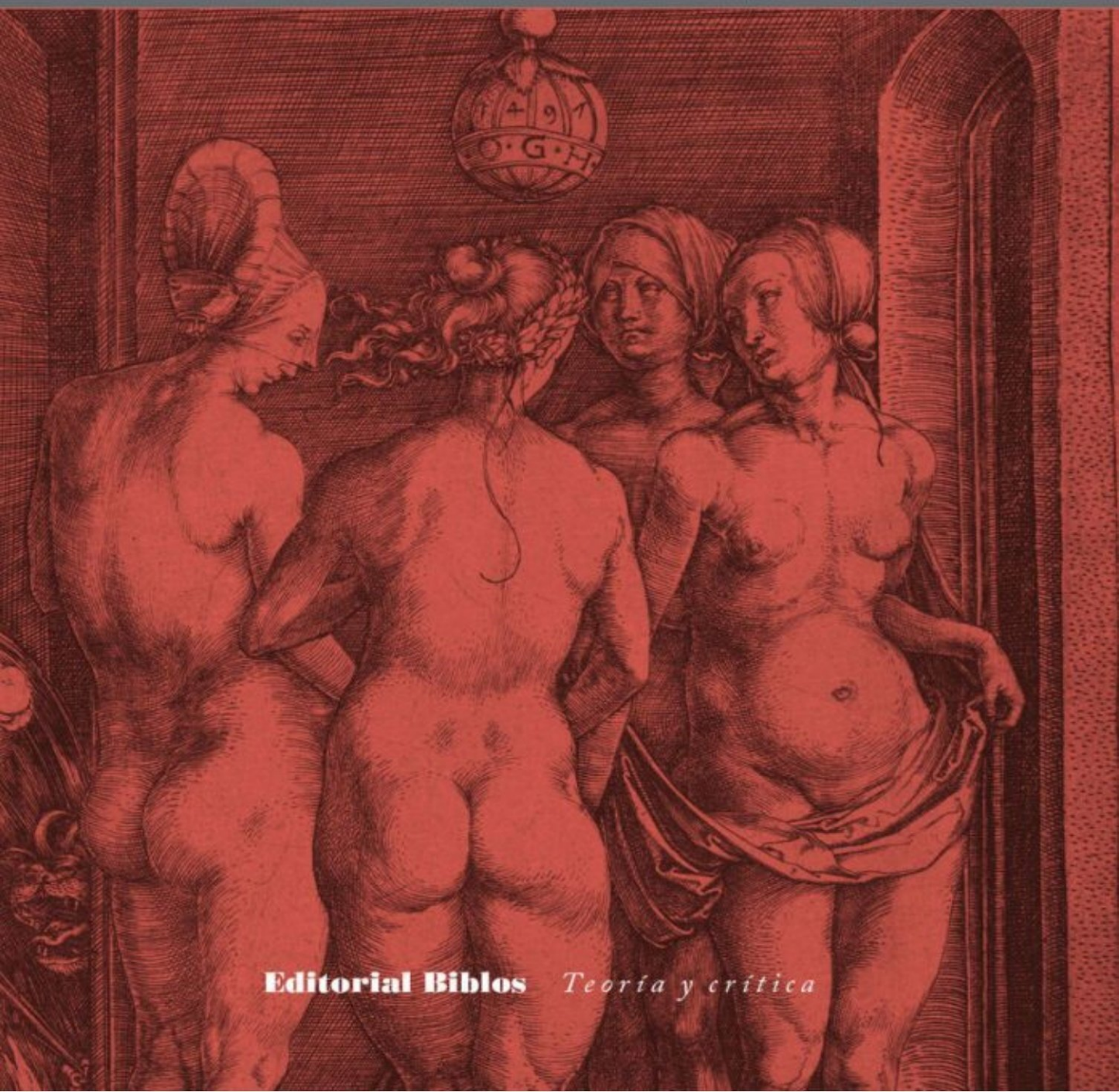
CECILIA SECRETO

EL CAMINO DE LA HEROÍNA

Un feminismo de las brujas y la Matierra



Editorial Biblos *Teoría y crítica*

CECILIA SECRETO

EL CAMINO DE LA HEROÍNA

Un feminismo de las brujas y la Matierra

Editorial Biblos *Teoría y crítica*

EL CAMINO DE LA HEROÍNA

Este libro es la continuación del trabajo que Cecilia Secreto inició en el libro grupal Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)(1997). Allí comenzó a analizar los aspectos patriarcales y contrapatriarcales de los cuentos de hadas, y la deconstrucción de los estereotipos femeninos en las reescrituras de este tipo de relatos. Desde entonces, no ha abandonado los estudios de género, considerando la literatura, la crítica literaria, y las teorías feministas, psicoanalíticas, filosóficas, sociales, del lenguaje, performativas y otras, para llegar a los aspectos biopolíticos y ecologistas vigentes en la actualidad.

La temática, las lecturas y las reflexiones vinculadas con esta investigación particular se vienen trabajando en las aulas de escuelas secundarias y en universidades desde 1990 de la mano de la autora. Esto se logra gracias al propio ejercicio de la docencia, a capacitaciones docentes, a los programas de Introducción a la Literatura y Teoría y Crítica Literarias de la carrera de Letras (UNMDP), a talleres literarios privados e institucionales, ponencias en congresos, participación en paneles, columnas radiales y entrevistas, entre otros.

El presente volumen recopila los aspectos nodales de un trayecto vital de ocupación, experimentación, lectura, escritura, y acción docente y política desde el compromiso feminista y biopolítico.

Cecilia Secreto. Necochea, Buenos Aires. Es profesora, investigadora, crítica literaria, tallerista y escritora. Desarrolla su trabajo en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP).

CECILIA SECRETO

EL CAMINO DE LA HEROÍNA
Un feminismo de las brujas y la Matierra

Editorial Biblos

Índice

Cubierta
Acerca de este libro
Portada
Dedicatoria
Epígrafe
Capítulo 1

Presentación: ella, ellas, ellxs
El bosque (en el medio del camino)

Capítulo 2. El cuento de hadas: imaginario del deseo femenino pronunciado desde el borde

Caperucita, la mal leída
Mil veces Caperucita
Caperucita en Manhattan de Carmen Martín Gaite: la búsqueda de la libertad
“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Luisa Valenzuela: la añoranza del lobo
El camino de la anagnórisis

Capítulo 3. El cuento de hadas: un hilo para tejer la desterritorialización y la reescritura

Ni madre ni madrastra: hada madrina
Las brujas: de la transgresión a la escoba
A cuerpo de princesa: la prueba
Príncipe, ¿estás?
El sueño deÚrsula de María Negroni: el viaje como incertidumbre
El oscuro bosque oscuro: es allí donde matan a los niños
Entre la niñez y la pubertad: los despertares sexuales
El meme es unidad de transmisión cultural

Dos apéndices. Los casos Sade y Juana de Francia: la ficción, invertida, y la realidad, también

Capítulo 4. ¿Qué quieren las mujeres? Transescribir

La otra mitad quiere la mitad que le quitaron: el lado femenino de Dios
Vaya esta canción, para ti, Lucía
¿Qué cosas perdimos en el fuego? La mutilación sacrificial
#niunamenos, #vivasnosqueremos: cómo escapar a la necropolítica
Cuerpos violables
Morada penosa, duro destierro
"Las cosas que perdimos en el fuego": apropiación de la voz y el cuerpo

Capítulo 5. Cuerpos que pueden

Cuerpos habitados
Descorriendo cortinas "viejas": la vieja gorda frente al espejo
El estallido y el tránsito de la imagen materna (Virgen y cabeza)
La Virgen es una sola
Esa madre que no es una (ni dos, ni tres)
Cometierra de Dolores Reyes: experimentar el cuerpo

Capítulo 6. Nadie sabe lo que puede una voz

El manifiesto de la China Iron
Basta de agrotóxicos
Que me trague la tierra
La transescritura como salvación

Bibliografía
Más títulos de Editorial Biblos
Créditos

Dedicado a la bruja mayor, mi mamá, Nilda.
A la bruja con la que me crié, mi hermana Verónica.

A lxs brujitxs que saben ver en mi alma de tía bruja hippie, Mariana y Facundo.

A las dos brujas hermanadas en la experiencia de los aprendizajes de los derechos feministas, Clara y Nancy.

A mis amigas de los aquelarres de la calle Garay.

Al amor brujo.

Escribir es estar entre dos aguas: el deseo de agradar y el de atacar.

María Negroni

Texto pintado sobre la pared. Exposición temporaria Fruturos-tempos-amazónicos. Museo del Mañana, Río de Janeiro, diciembre de 2021.

Traducción: Somos todos polvo de estrella. La materia que nos constituye es la misma que formó el sistema solar y la propia Tierra. Nuestros cuerpos están hechos de elementos abundantes en el planeta: somos 65% de oxigeno y 18% de carbono. Y los diversos ambientes son resultado de las diferentes formas de combinación y distribución de esas sustancias en el globo.

CAPÍTULO 1

Donde se comienza a trazar el camino de la heroína y se encuentra el centro de una genealogía posible en la llamada "segunda fundación del pensamiento occidental" dentro de la producción de discursos de la Edad Media.

En este imaginario fundado y reforzado por las discursividades de la Iglesia vamos a encontrar un género de tradición oral femenina privilegiado: el cuento de hadas. Y, dentro de él, dos modelos de mujer posibles para llevar a cabo el escape de la opresión: Ella (la princesa) y Ellas (las brujas). Ella: escape dentro de los límites impuestos por el modelo patriarcal. Ellas: escape fuera de los límites impuestos por el modelo patriarcal.

La figura de la princesa se desprende exclusivamente de los cuentos de hadas, mientras que la de la bruja es una construcción que, si bien podríamos decir que fue inaugurada por el Canon Episcopi, es el Malleus Maleficarum el documento que termina de darle definición.

Presentación: ella, ellas, ellxs

Desde el siglo XV, el Tostado afirma que el aquelarre es un invento debido a la droga, y las recetas recogidas a lo largo de los textos confirman este punto: en la composición de estos bálsamos entran solanáceas –belladona, beleño, estramonio–, así como otros ingredientes que han contribuido a las delicias de los modernos amantes de la brujería: veneno de serpiente, baba de sapo, arañas…

Claude Lecouteux, Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media

En el universo imaginario de la literatura los relatos se han (se venían) tejiendo a partir de una simbolización urdida desde una única concepción posible: la patriarcal. Eso no significa que no hayan existido heroínas (aun cuando el término no estaba acuñado) o, para decirlo de otro modo, eso no significa que no hayan existido personajes femeninos envestidos con los

atributos de la heroicidad. Estamos acostumbrados, sea desde la literatura como desde la teoría y crítica literarias, a referirnos a “el camino del héroe”, aun cuando este mismo héroe haya ido cambiando sus características y atributos a lo largo de los siglos, las estéticas, los períodos, los géneros, incluso las nacionalidades y los escritores. Por ejemplo, no es el mismo el héroe de la tragedia griega que el de la épica, el héroe del cuento tradicional que el de la novela de caballería, el de la picaresca que el héroe romántico, el héroe del realismo que el de la posmodernidad, el héroe en Borges que el héroe en Sabato, el héroe en Sade o el héroe en Tolstói, el héroe del policial clásico que el del policial negro. Y la enumeración podría continuar indefinidamente. Basta solamente decir, sin necesidad de desarrollar este enunciado, que para ser héroe en la narrativa no es requisito ser valiente, ni bueno, ni triunfador. No es preciso ser fuerte y andar salvando vidas. Un héroe en narrativa no está obligado a generar empatía ni a hacernos pensar como él. Podríamos tomar el análisis de Joseph Campbell sin tener que apuntar el índice del libro, y quedarnos con la metáfora del título El héroe de las mil caras: el héroe no es el resultado de una enumeración de atributos y valores que nos lo hacen reconocer como tal porque es inamovible, sino que es aquel personaje principal (protagonista) que lleva adelante la historia a partir de las experiencias que la vida (el escritor) le obliga a atravesar, y que va mutando las máscaras.

Retomando algo enunciado en el párrafo anterior, las historias literarias, todas ellas, en todos sus géneros, cuentan con personajes femeninos; sin personajes femeninos no hay historias posibles. La cuestión sería la siguiente: habiendo sido, en la mayoría de los casos, estas historias escritas por hombres o, como suele suceder, por mujeres bajo seudónimos masculinos o amparadas en el anonimato (hace poco leí por primera vez la siguiente idea: “Anónimo es un nombre de mujer”) o intentando, incluso, “copiar” un estilo masculino (es decir, patriarcal o patriarcalizado) del imaginario novelesco, ¿cómo han sido representadas las mujeres, el género femenino, su subjetividad, su rol social, los espacios asignados? ¿Cómo se han representado sus cuerpos, qué se les ha hecho decir, pensar, sentir, desear? “La mujer es dicha por otro”, expresó Lacan. Es por eso y por innumerables cuestiones que se van anexando que, para poder hablar y hacer teoría del “camino de la heroína”, fueron y son necesarias varias consideraciones: 1) no sobreentender que cuando digo “héroe” estoy diciendo también “heroína” (así como hemos dejado de suponer que cuando

decimos “hombre” no estamos diciendo “mujer”); 2) llevar adelante una investigación de la arqueología del imaginario de género textual dentro de la literatura sin olvidar que se trata de un violentamiento simbólico cuando no es la voz ni la escritura de las mujeres las que pueden decir, decirse, discutir con el patriarcado, oponerse al poder o salir de la cárcel de palabras que les son permitidas y los temas que les son asignados, y 3) elaborar una nueva arqueología (podríamos llamarlo también “genealogía”; en este caso los veo como posibilidad complementaria) de este mismo imaginario femenino cuando deja de estar sometido al violentamiento simbólico y se libera de las opresiones reales, simbólicas e imaginarias que le ha impuesto el ejército patriarcal.

Intentaremos hablar de un (porque los caminos pueden ser varios y el que elijo para este análisis es uno de ellos) camino de la heroína más que del camino de la heroína, porque es un recorrido posible, surgido a partir de lecturas, intereses, seguimientos, investigaciones, publicaciones, práctica docente (tan importantes las clases dentro de las aulas, porque habilitan las miradas múltiples y el debate) que me ocupan desde principios de los años 90. En treinta años los paradigmas de abordaje, las escuelas teóricas, las publicaciones, las limitaciones y las aceptaciones dentro de la misma academia (me refiero a las universidades argentinas) han variado de modo sustancial, sobre todo y, felizmente, cuando el tema tocó los cuerpos, la política, lo político y las subjetividades para salir a las calles y adoptar la forma, la metáfora y la expresión de “la ola” o “la marea”. Entonces, aparece la heroína no ya solamente en el espacio literario, sino en el espacio público de la asamblea; aparece la heroína individual sostenida por una heroicidad colectiva.Y ese ida y vuelta entre movimiento feminista, espacio público, luchas, arte, performance, la voz (las voces) en la literatura (arte-resistencia: nos resuena siempre Deleuze) y el cuerpo (los cuerpos), va conformando una malla, un tejido, un nuevo lenguaje para poder nombrar lo que ha estado exiliado de la representación. Un lenguaje que sea, también, la voz del cuerpo, de los cuerpos, hasta llegar a ese postulado extremo de Judith Butler de sostener que lo que hay son cuerpos, sin distinción de géneros.

Nos debemos la tarea de buscar, interpretar, aventurarnos a indagar, replantear y deconstruir ese doble camino de la heroína: el silenciado a lo largo de los siglos y el actual, escrito con desenfado. Teniendo en cuenta desde Lisístrata de Aristófanes hasta la Trilogía Millenium de Stieg

Larsson, quienes con dos mil quinientos años de distancia pueden pensar en un tipo de heroicidad femenina que se enfrenta a los poderes del control patriarcal, podemos afirmar que las heroínas femeninas son, en primer lugar, víctimas de la opresión. Tanto Lisístrata (etimológicamente, "la que disuelve el ejército") como Lisbeth Salander son dos rebeldes, inteligentes, excéntricas y opositoras a los mecanismos de control. Pero también, a fuerza de sincerarnos con ciertas imposibilidades, no es intención de este libro rastrear a todos aquellos personajes femeninos que, al igual que Lisístrata, se yerguen como protagonistas con conciencia de género y hacen artimaña de su poder sexual recurriendo al recurso de la huelga, o como Lisbeth, que juega tanto con su bisexualidad como con su intrépida y audaz inteligencia cibernética para burlar y vengar el abuso de poder y sexual, sea del padre, de la psiquiatría, de las mafias políticas y de todo el capitalismo patriarcal sueco. De ahí que las he tomado a ellas como representantes de tantas otras. ¿El motivo? En el caso de Lisístrata se sostiene que esta comedia de Aristófanes es la primera en proponer un personaje "feminista" (aunque hay muchas otras lecturas al respecto; una de ellas argumenta que la intención del autor era burlarse y criticar la falta de valentía en la batalla por parte de los atenienses). Postular que "hasta las mujeres saben pelear y ganar mejor que esos hombres" era un modo de presentar una temática o una situación casi absurda o ridícula; ese sinsentido era lo que movía a risa. Una mujer era como un animalito, y el texto de la comedia reitera en muchas ocasiones para qué servían y a qué espacio las destinaba el Estado democrático. De todos modos, así como una obra debe siempre ser leída en concordancia con los valores y las demandas de la sociedad que la provoca y produce (Bourdieu, 1993), también es un texto (Barthes, 1994), y esta noción teórica nos permite sacarlo de su contexto y leerlo desde hoy. Veremos así que no nos deja de sorprender que el espacio de la mujer esté tan claramente descripto desde una mirada que, al tiempo de ser patriarcal, puede tomar distancia (desde la parodia y el humor) y anotar las desigualdades de género. Lisístrata organiza una huelga de mujeres, una huelga sexual (y ya veremos, hacia el final de este libro, cómo Nancy Fraser anuncia el surgimiento de la tercera ola del feminismo a partir de la huelga de mujeres en Polonia y el Ni Una Menos en la Argentina). Así queda demostrado, desde Aristófanes, que esta forma de protesta ha sido desde la Antigüedad un efectivo instrumento de negociación. Es más, transportando

un concepto ex tempore, las mujeres de Atenas y Esparta se unen, en un gesto anticipatorio de lo que hoy muchas feministas denominan sororidad.

Por último, hay otro elemento, un indicador, que se irá sosteniendo a lo largo de este camino de la heroína, tanto en la comedia de Aristófanes como en la novela La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina, de la trilogía de Larsson, y terminando con un cuento de Mariana Enríquez que dialoga con toda una historia y "tradición" de mujeres quemadas; ese elemento es el fuego. Porque del mismo modo que el Corifeo desea poder quemar a esa horda de mujeres que quieren apoderarse de la Acrópolis y "profanar un lugar sagrado" (lo sagrado siempre es patrimonio de lo masculino y cualquier mujer que quiera acercarse a ese espacio será profanadora, bruja, hereje, culpable: merecedora de morir por la combustión del fuego), Lisbeth fantasea llevar a cabo su venganza en contra de un padre violento, abusivo, maltratador, alcohólico, entregador, haciéndolo arder bajo las llamas del fuego, y así lo hace. El fuego, siempre el fuego, como instancia aniquiladora de la diferencia, como instrumento de venganza, como purificación, transmutación y muerte. El fuego en Aristófanes, en Larsson, en la historia de la brujería, en el relato de Mariana Enríquez Las cosas que perdimos en el fuego, en la quema de los libros que traen conocimiento peligroso en los gobiernos dictactoriales, en la joven que muere quemada por la policía, en brazos de Qüiti, en La virgen cabeza, novela de Gabriela Cabezón Cámara.

Pero, entre Lisístrata y Lisbeth, hay cientos y cientos de años. Voy a hacer este mapa genealógico y arqueológico valiéndome de un cronotopo (concepto extraído de Bajtín), el cronotopo del bosque (del camino: tan oportuno en esta ocasión) y para eso voy a permitirme dejar a muchas mujeres sin mencionar.

El bosque (en el medio del camino)

Según la concepción de Jung, el bosque simboliza muy en particular el aspecto físico, psicoide, de lo inconsciente. Como parte de su contenido, los árboles son aquellos seres vivos que están en contacto directo con la tierra, que simboliza el cuerpo. Nacen de la tierra y de ella extraen su alimento. Por lo tanto, encarnan contenidos psíquicos inseparables del cuerpo.

Sibylle Birkhäuser-Oeri, La llave de oro

En el medio hay un bosque; no en el medio, a decir verdad, porque todo pareciera suceder en ese bosque, adentro, en los bordes, en las afueras, desde arriba o desde abajo, pero es el bosque el lugar por el que deambularemos. Oscuro, inhóspito, tenebroso, con especies carnívoras, mágico o real. Con frutos rojos para llenar canastas completas, con ríos caudalosos para arrojar cadáveres al lecho. Con árboles altísimos para subir a sus ramas y avistar castillos, con casitas deliciosas para tentar al hambre y caer en la trampa. Con leñadores buenos, dispuestos a salvar niñas indefensas, con lobos feroces con lascivia sexual y voraz. Con caminos zigzagueantes para señalar destinos, con senderos sin abrir para tentar al azar.

Es el bosque de los hermanos Grimm, el bosque del inconsciente colectivo de Jung, el de la imaginería de Disney, el de las ilustraciones de los libros de cuentos. Es el bosque que todos y todas llevamos dentro, al que quizá nunca hayamos entrado apoyados en nuestros pies, pero en el que hemos penetrado (y elijo esta palabra a propósito) con la fuerza taladradora de nuestra imaginación (y también elijo esta otra palabra a propósito; a fuerza de taladrar se puede entrar en la espesura del bosque denso y profundo). Denso y profundo bosque. No quiero tener que explicar lo que estas dos palabras significan, pero no puedo dejar de asociarlas con los sortilegios y las estructuras del sueño.

Pero bien sabemos que ese bosque no está solo, y que no está habitado únicamente por los animalillos (cuando se trata de la fauna boscosa se los denonima así, “animalillos”). Una galería de seres propios forma parte de ese bosque, como los troncos o las raíces de los árboles: princesas perdidas o escapadas, aldeanas, príncipes de cacería, brujas, algún hada caída de algún cuento neoclásico o una película del siglo XX (pero las hadas pertenecen a otros bosques, no a estos de los que hablamos), seres mágicos, enanitos, cazadores, lobos, leñadores, alguna abuelita, pordioseras, aldeanos en general que lo atraviesan como viajeros, niños en peligro. Puedo haber olvidado alguno, pero he aquí la población errática de los bosques densos y profundos de los que estamos hablando.

Es el bosque de los denominados “cuentos de hadas”, género literario que todos reconocemos y que, curiosamente, hasta el siglo XVIII no se conocía con este nombre. Obtuvo su denominación en Francia, en la corte

de Luis XVI, y la expresión –conte de fées– corresponde a una escritora, Madame D'Aulnoy, aunque todos los laureles se los lleve Perrault, quien eligió a las hadas como representantes de la magia, fenómeno que durante siglos había estado representado por las fuerzas de la naturaleza. El cuento de hadas nos obliga a creer en lo sobrenatural, a suspender el escepticismo. Todos creemos en lo extraordinario del "había una vez" luego de que esta fórmula de apertura se pronuncia. Necesitamos creer, soñamos y respiramos a través de nuestros cuentos folclóricos o tradicionales, porque son la más pura expresión del deseo colectivo.

Los cuentos de hadas (con ellas o sin ellas; es decir, con hadas o con fuerzas de la naturaleza) pertenecen, desde una posible clasificación genérica, a los cuentos populares, folclóricos o tradicionales (de todos estos modos se los suele denominar), aquellos que se caracterizan por tener raíces populares, ser de tradición popular, circular de boca en boca, ir cambiando con el correr de los tiempos y de acuerdo con las necesidades y circunstancias, representar lo colectivo, anclar en lo más profundo y denso (como en un bosque) de los deseos y los temores humanos (dos caras de la misma moneda, nos alumbró Freud en diferentes ensayos, en su estudio "Lo ominoso", por ejemplo).

Amo los cuentos de hadas porque existen en ellos, si sabemos leerlos, también las dos caras de una moneda: la denuncia y también la evidencia. Porque, a diferencia de otros relatos tradicionales, en los cuentos de hadas o maravillosos interviene la magia. Y otra cosa más: las protagonistas son mujeres, por pertenencia o identidad de género. ¿Qué quiere decir esto? Que si no son mujeres se inscriben dentro de las categorías de género femenino, entendiendo por género todas aquellas actitudes, gestos, valores, atributos y roles que han sido asignados, culturalmente, a un sexo y a otro. De este modo, si repasamos rápidamente, el Gato con Botas, el Sastrecillo Valiente, Pulgarcito son seres o sujetos masculinos, pero al encontrarse desjerarquizados por los espacios que ocupan, ligados a lo femenino (coser, ser pequeño, no servir para nada) se los considera frágiles, indefensos y en peligro, como a las mujeres. Los protagonistas de los cuentos de hadas son sujetos oprimidos, más allá del estatus económico o la fortuna que posean, se trate ya de la princesa Blancanieves, de la princesa Durmiente o de Piel de Asno; o se trate ya de Cenicienta, de Rapunzel o de la joven hilandera de Rumpelzkinskyn, o ya de los pequeños Hansel, Gretel o Caperucita: todos ellos, más ricos o más pobres, hijos de reyes o de aldeanos, gozan (o

padecen, debería decir en este caso) de la misma condición de oprimidos. Están bajo el sino del autoritarismo, la malicia, la ambición, la perversión, el abuso, el maltrato de –hay que decirlo– sus padres, sus madres (sí, sus padres y sus madres, padres violentos y abusivos, madres entregadoras y crueles), sus madrastras, sus maridos, la vida misma, es decir: de los mandatos y las costumbres de la cultura patriarcal.

Los cuentos de hadas nos hablan de las historias de los oprimidos, de los que no tienen libertad de elegir, de los que están determinados por los deseos, las perversiones, los abusos de poder y caprichos de los otros. El mandato, la orden, el "debe ser" (no ya de carácter moral, sino arbitrario y, aun así, inevitable), es lo que impide a la protagonista del cuento de hadas poder ser feliz, dar rienda suelta a su deseo. Pero sucede algo: estas protagonistas (debo hablar de ellas en femenino, en este caso, los cuentos de hadas tienen a las mujeres como heroínas) dentro del imaginario (urdido por las mujeres cuando deben combatir la crueldad y prohibiciones de la vida real) de los cuentos de hadas logran escapar del peligro que las acecha y que busca aniquilarlas encontrando, en el camino, a un sujeto masculino que posee dos atributos inevitablemente necesarios: ser bueno y tener dinero (único modo que la imaginación de las mujeres medievales encuentra como medio de liberación: un marido que no hostigue y no verse obligadas a trabajar como domésticas toda la vida: saber de qué se trata la "buena vida" o lo que se cree que es una "buena vida", escapar a todo tipo de opresión para conocer, un poco, qué se siente al tener poder).

"¡¿Cómo heroínas?!", he escuchado preguntar una y otra vez, una y otra vez, en cada oportunidad que he pronunciado esto en un aula ¿No es acaso el príncipe el héroe en los cuentos de hadas?

–¿Y por qué el príncipe es el héroe? –la pregunta es de rigor.

–Porque "salva" a la princesa.

Por otro lado, hoy en día el cuento de hadas ha quedado reducido a un solo esquema posible: princesa o semejante está en peligro (el peligro es casi de muerte, desaparición o eliminación; me quedo con este último: la mujer, en el cuento de hadas, corre el riesgo de ser eliminada). Y ante este peligro extremo (porque lo es), ella está absolutamente desprotegida, no es vista, no es oída, está prisionera sea en el espacio (calabozo o torre) o de una situación (sortilegio, persecución). Incluso en el caso de que llegue a desaparecer sabemos que no habrá justicia posterior, no hay orden que pueda restablecer ningún estado de ley, porque la ley está del lado de los

malos, son ellos los opositores y quienes ejercen el poder. En medio de esta situación, en medio del bosque denso y profundo, emerge el príncipe, reconocible por dos atributos que no lo abandonan: no tiene nombre (recién Disney los proveerá de uno) y tiene estatus (dinero/poder). Lo que concierne a su valentía está por verse; casi siempre es valiente "de casualidad" (los príncipes de los cuentos de hadas están muy lejos de los héroes de la mitología griega: Aquiles, Hércules, Héctor, Perseo, incluso el astuto Odiseo). Este hombre va detrás de sus propios objetivos que también obedecen a mandatos: tiene que casarse, tiene que tener hijos, tiene que prepararse para acceder al trono, hallar una reina adecuada que pueda ofrecerle una descendencia que lo continúe. Puede hacerlo por conveniencia y casarse con la princesa, ya fea ya linda, que las relaciones políticas del reino le deparen (ir a los libros de historia), o puede cruzarse y entrar a las páginas de los cuentos de hadas, donde podrá penetrar y taladrar en el bosque denso y profundo, hurgar en sus deseos, tal vez desatender sus miedos y encontrar a una mujer hermosa con la que le den ganas de acostarse y tener hijos (de acostarse, es decir, de tener sexo, los cuentos no hablan "directamente" pero es el tema al que se refieren metafórica y metonímicamente, taladrando los deseos y los miedos que se esconden en el fondo de los sueños y en los caminos del bosque. Los cuentos de hadas son enormes metáforas de la representación sexual y el querido y brillante Bruno Bettelheim (1977) en Psicoanálisis de los cuentos de hadas lo ha dicho todo al respecto).

Y allí la encuentra; tiene que aventurarse en el bosque, y sea adentro, en los bordes o afuera estará la princesa o similar, atrapada en una torre, en un ataúd de cristal, dormida desde hace cien años bajo los influjos de un hada resentida, escapando por las escalinatas para no ser descubierta en su sencillez, vestida con harapos, huyendo de la perversión incestuosa del padre, capturada en un altillo intentando develar el nombre de un enano maldito. Las hay por doquier, se duplican y reduplican especularmente, como en un dibujo de Escher, y parecen, como en medio de una alucinación onírica (justo allí, en el medio del bosque denso y profundo), subir y bajar escaleras al derecho y al revés, entrando y saliendo, apareciendo y desapareciendo. Y lo mismo sucede con sus voces: se escuchan y se esfuman, como si fuesen fantasmas de mujeres condenadas a repetir incesantemente la misma historia. Ellas corren, corren, huyen sobre el suelo espinoso del bosque en el que se abren surcos de los que emergen torres y

escaleras. Ellas, con los pelos al viento, desvencijados sus peinados, perdiendo perlas y oropeles, corren y corren, subiendo y bajando, yendo y viniendo hacia ninguna parte. La escena se torna dantesca, ya simula ser una especie de infierno o purgatorio donde las almas de las pobres mujeres se mueven en círculo, condenadas, escapando de la voz de mando que quiere hacerlas desaparecer. Habíamos dicho otra palabra: eliminarlas.

El príncipe que siempre lleva una espada (creemos que siempre lleva una espada, vaya a saber si ha sido así) conduce la mano a la empuñadura de ella y levanta la vista: queda azorado contemplando esta imagen, no puede discernir si es una alucinación (ya le habían advertido que en el bosque la razón tiende a perderse) o si es real (nada fuera de lo corriente, los seres humanos experimentamos esta dubitación o sorpresa cuando estamos frente a lo maravilloso, lo extraño o lo fantástico).

El príncipe no percibe diferencias de beldad entre una princesa y otra, solamente las distingue por las voces que las persiguen y acorralan, y que son las fieras de las que ellas huyen.

“¿Y vas a ir a la fiesta con esos harapos?, nadie se fijará en vos [o en ti, así eran traducidas las versiones que leímos], eres insignificante”, “Matadla y traedme su corazón como prueba”, “Y mi maldición es que a los quince años se pinchará el dedo con el huso de una rueca y caerá en un profundo y eterno sueño”, “–Quiero casarme con ella. –Pero, mi rey, es su hija. –No me importa”, “Debes entregarme a tu primer hijo, a no ser que adivines mi nombre”, “No debes abrir jamás la puerta de esta llave que te entrego”.

Pruebas, prohibiciones, órdenes, mutilaciones, violaciones, muertes. Todas ellas, ricas o pobres, se tapan los oídos y corren por el bosque, intentando escaparse, bajo el mismo sino de la opresión y aniquilación.

Y el príncipe llega, abre una caja, da un beso, ofrece casamiento: y con esto el lector o los lectores piensan que se constituye en héroe.

Vuelvo a la pregunta: ¿héroe por qué?

Respuesta: héroe porque la salva.

No está mal del todo. Deberíamos pensarlo un poco. ¿Es héroe, en la literatura, aquel que salva a otro? Bien sabemos que no funciona así. Tal vez en algunos aspectos de la vida real, tal vez en algunos relatos míticos, pero no en los cuentos de hadas.

Ellas, las mujeres, son las heroínas (cuando busco en Wikipedia “el camino del héroe”, inmediatamente se despliega una serie de sitios que

desarrollan el recorrido de los personajes masculinos y su rol de heroicidad dentro de la literatura). Cuando intento hacer lo mismo escribiendo “el camino de la heroína”, lo que aparece es el camino de la droga, ni por asomo se hace mención, no hasta 2019, al protagonismo femenino dentro de la historia de la literatura). Héroe y heroína no han corrido la misma suerte ni han gozado de la misma repercusión. No debería extrañarnos que, ante un género que lleva en sus títulos el nombre de sus protagonistas femeninas y cuyos protagonistas masculinos no solamente no tienen nombre propio, sino que no tienen acción personal más que la de “aparecer” (y este término hace alusión precisamente al carácter mágico de su participación) al final de la historia, luego de que la susodicha ha tenido que atravesar por un sinfín de pruebas, maltratos, persecuciones, desdichas y todas las cuitas que ya conocemos, y llevarse los laureles, decía, no debería extrañarnos que sean ellas las “dueñas” de la historia (utilizo el término “dueñas” precisamente para ayudar a echar un poco de luz en lo que concierne a la idea de héroe –así, en masculino, parece que siempre– que se intenta pensar dentro de la literatura), y no ellos.

Pasa que tenemos metido en la cabeza (y tener algo adentro de la cabeza es llevarlo escrito en el cuerpo; es dejar que, lenta e incansablemente, se vaya sellando a nuestro ADN; es permitir que se naturalice aquello que no es más que una imposición; es abandonar nuestra naturaleza pensante para entregarnos al pensamiento ajeno) que los héroes son los hombres, es decir, los varones. O mejor dicho, para precisar: no todos los hombres, algunos de ellos, los que realizan alguna proeza, los que se destacan por alguna habilidad, sea la fuerza, sea la inteligencia, dotes que a las mujeres les han sido denegados. Incluso es héroe el hombre que trabaja para mantener a su familia, pero no es heroína la mujer que cuida de esa familia haciendo las tareas de la casa. Porque el trabajo del hombre es para comprar el pan y el pan salva del hambre.

¿Qué decir entonces de aquel tipo de héroe que, haciendo gala de los atributos que sean, siempre incuestionables llegado el caso, accede al lecho del cadalso de la joven padeciente que, arrojada al infortunio que los malos hados le tenían deparado, espera, inocente, la muerte? Dos imágenes se abren en nuestra cabeza procesadora de metáforas: ella corre peligro, él viene a salvarla. Ella es una mujer débil, él es un hombre fuerte. Y lo que sea que siga corriendo en nuestra formateada imaginación nos arrojará a pensar que él es el héroe y que esta es una historia de amor.

Pero es ella, solamente ella, la joven de los cien nombres, la que es una y todas, la que es individuo (¿o debería decir individua?) y género, la que es niña y mujer (me cuidaría de usar el término "adolescente" aunque no por eso lo evitaría, en el contexto de la Edad Media, cuando estos relatos cobran vida, entre la niñez y la adultez de una mujer no se suponía un estadio intermedio, solamente mediaba la menarca), la que es niño, sastrecillo, Gato con Botas, Pulgarcito; la que es todo aquello que no es el gran Otro, no es el poder, es el empequeñecido que debe obedecer, es la que no tiene voz. Es a la que se le entregan por dones la gracia, la bondad, la belleza. Podríamos agregar: paciencia, obediencia, tolerancia, más bondad y más belleza. Inocencia. Y a la que se le niegan otros: rebeldía, libertad, inteligencia, mal carácter, autodeterminación (aunque de seguro ha de tenerlos).

Y entre las cosas que nos metieron en la cabeza (no sé si tanto los cuentos de hadas, o todos los cuentos de hadas, eso debemos estudiarlo y está por verse; de todos modos hay algo que me gustaría llamar "la maquinaria cuento de hadas" y a la que el siglo XX contribuyó agregando imaginario al espeso engranaje) es que las gracias, los atributos, los dones a los que debe aspirar toda mujer-que-se-precie-de-tal (una extraordinaria frase hecha) son aquellos con que la mefistofélica hada ungió la cuna de la durmiente y que yo resumiría en dos: obediencia (porque ¿qué otra cosa es la bondad?) y belleza (una aspiración que "debería" ocupar la libido entera de la vida femenina). He aquí los dos mandamientos de los cuentos de hadas dirigidos desde el patriarcado a las subjetividades femenina y masculina, claro está, decodificadores ubicados en polos opuestos. La mujer ha de ser bella y obediente, y ese es su estatus de objeto. Simbólica recreación: Dios expulsó a Lilit por desobediente y por no subordinarse a los deseos de Adán, extrajo a Eva de una costilla del hombre, expulsó a ambos (y metonímicamente a todos) de la buena vida edénica a causa del afán de conocimiento de la mujer, llamado pecado, de lo que se desprenden los yugos, los dolores y los pesares. El cuento de hadas, relato que solamente a los incautos ha podido hacer creer que se trataba de un tipo de relato "infantil" (que no es lo mismo que decir para niños), posee la misma matrix que los relatos míticos y los bíblicos, el mismo tipo de estructura narrativa: la arquitectura es un calco, los números cabalísticos se repiten, las fuerzas del bien y el mal circulan entre unos y otros con idéntica percusión moral, las fuerzas de la naturaleza panteísta accionan de igual modo, así como el azar, el destino, los peligros, las pruebas, los mandatos, las

obediencias, las desobediencias, las prohibiciones, los crímenes y los castigos; todo ello con el nivel de densidad casi extrema, sustancial y esencial que es requerimiento imprescindible de aquel tipo de relato que formará parte de las estructuras profundas de pensamiento, valor y "formateo" que la cultura elige e impone como discursos privilegiados de sustrato.

Interesante recreación, decía: Eva es ese chivo expiatorio que nos advierte (no a toda la humanidad por igual, sino con más dedo en el ojo a las mujeres) que no hay que desobedecer la voz del padre. Los cuentos de hadas recrean ese mandamiento: a no olvidar, las mujeres no desobedecerán y –agregado al que la Biblia no se atrevió– se verán bellas para satisfacer el deseo masculino. Todo un objeto de consumo a gusto del varón.

Es ella, bajo la forma de niña o mujer, de aldeana o de princesa, quien se sentirá insatisfecha. O abandonada. O perseguida. O inquieta. Pero no sabe qué hacer con eso. No le han enseñado qué hacer con eso. Su madre ha muerto. Su madre es la reina y no tiene tiempo para ella, sino para su padre y esas cosas. Su madre es una madrastra engreída y orgullosa que ha enviado a matarla. Su padre quiere casarse con ella; ¿acaso se ha vuelto loco? Su madre la manda al otro lado del bosque y ella apenas es una niña indefensa. Su padre la deja allí, en aquel palacio enorme, ofrecida a la Bestia. Su padre y esa madrastra malvada los arrojan a morir al bosque oscuro. Aquella mujer le ha pedido a su primogénito; lo mismo ha hecho un enano mago y odioso con otra doncella. Su padre, el rey, le ha exigido a su prometido que descienda a los infiernos a traerle los tres pelos del diablo, para cederla en matrimonio. El conde, su marido, descubrió que abrió la puerta secreta y ahora la va a matar. Su marido, el ahora rey, partió de viaje y la reina madre piensa comerse a sus niños en un guisado gigantesco. Y hete aquí la cuestión: todos tienen el poder para llevarlo a cabo. Es un mundo de tiranos, el poder está esparcido, pero, como nos recuerda Foucault (1987), el poder se ejerce. Y se ejerce sobre ella, que es cientos.

Es ella, atrapada en una red. Bella (no buscó serlo, pero le servirá en este contexto), bajo el influjo del mandato de la obediencia (deberemos ver qué hace con eso). Bella (la de la Bestia) nos plantea un gran interrogante: ¿qué podemos decir de su inteligencia? (un atributo que se le ha querido denegar en las lecturas rápidas). La inteligencia es esa aptitud para adaptarnos en cada circunstancia y actuar y resolver en concordancia; no es un valor absoluto; descreo tanto y tanto de las evaluaciones que dicen poder

medirla. Incluso creo en la posibilidad del oxímoron que rinde cuenta de una inteligencia atontada o dormida. Ese es el poder coercitivo de los mandatos y las fuerzas que oprimen. Disney las ha atontado mucho más de cómo venían dadas, hasta que, en las últimas décadas, fue teniendo que aggiornar los atributos de sus princesas porque el público y la sociedad lo fueron requiriendo, a partir del pedido de deconstrucción de los movimientos feministas.

Ella (ahora me refiero a todas) atrapada en una red, bella, joven, inquieta, molesta, obligada a obedecer. Abandonada, perseguida, humillada y en peligro, desposeída, sin poder alguno, presumiblemente tonta, presumiblemente inteligente, quizá. Sin voz, sin permisos. Con nombre propio. Así es ella, nuestra heroína de los cuentos de hadas, sin hadas (o con pocas).

Tiene un deseo: salvarse. Se trata de un deseo que es casi una necesidad vital, podría haberse entregado aún más fácilmente. Hay una especie de balanceo entre obedecer y transgredir, entre ser y semejar, entre quedarse y huir. No pensemos en una sola, pensemos en todas como si fuesen una, porque en ella también se juega este vaivén entre el individuo y el género; ella es ellas, con sus diferencias y repeticiones. Sabe (porque por ahí no es tonta, es mujer y no está participando en otro género literario) que si escapa no irá muy lejos, el bosque es peligroso, el mundo (que es el bosque) es peligroso, entre los aldeanos siempre hay delatores que quieren sacar provecho, y las mujeres son objetos y solas son cosas. Deberá manejarse con las herramientas que tiene a mano y parece que su belleza agrada, nadie le pide inteligencia, al menos no abiertamente, entonces ella usa esa inteligencia atontada para poder sobrevivir.

De todos modos, Ella no se ha mantenido exactamente igual con el correr de los siglos, aunque sí su representación final, que obedece a una suerte de estereotipo.

Como nace de los relatos orales, hay un aspecto que resulta tentador pensar –y en lo concerniente a esto estaré siempre agradecida a Dolores Juliano y su análisis de los cuentos de hadas en El juego de las astucias– y que se relaciona con quiénes contaban estas historias: ¿quiénes elegían contar historias que tuvieran a las mujeres como protagonistas, es decir, como heroínas? Una respuesta posible (se me hace difícil imaginar otra) es: las propias mujeres. Antes de continuar voy a recurrir a aquella expresión que dice que para viajar a la Edad Media hay que calzarse las botas de siete

leguas. Intentemos (es una tarea obligada y al mismo tiempo difícil, pero es un ejercicio de empatía) reconstruir las redes de valoraciones, alcances, posibilidades, juegos de poder que se daban, por decir, en el siglo XI. Sin escenificar los consensos y disensos propios de cada época o cultura es poco lo que podemos hacer cuando incursionamos en estos viajes en el tiempo. Así y todo, no sostengo que pueda hacerlo, me hago cargo de los hiatos en los que cae la imaginación cuando crea teorías. Y sigo. Las mujeres: las madres, tías, nanas, abuelas, el género femenino, ese responsable de acunar, dormir, incluso contar historias a los niños para inducirlos en el sueño, eran las encargadas de contar ("proyectar", en un sentido psicoanalítico) estas narraciones luego de ajetreados días de trabajo (lavar, ir a buscar agua, cocinar, limpiar, trapear) y poder liberarse del agobio. Así, otras mujeres, tanto princesas como aldeanas (que luego ascenderán a princesas en esos momentos de entresueño onírico), consiguen escapar de la pesadumbre ascendiendo de clase social, es decir: casándose con un príncipe u hombre adinerado. Si lo leváramos a la literatura del siglo XIX y pasáramos de cinco páginas a trescientas y cambiáramos de verosímil literario, nos quedaríamos con el mismo tema, que es el de la gran novela realista: el matrimonio por interés como motor del ascenso social. Una enormísima distancia nos separa de Cenicienta (por caso) y de Emma Bovary; sin embargo, dejémonos tentar, dejémonos llevar por los flujos del rizoma, de las redes subterráneas, para detectar en ambas la denuncia del mismo síntoma: el de la insatisfacción femenina, que no es otra cosa que la imposibilidad, la prohibición de poder acceder a poner nombre al deseo femenino, al propio deseo ("Madame Bovary soy yo" dijo Flaubert cuando en el juicio insistieron en querer conocer la identidad del personaje en que el novelista se había inspirado. Hoy podemos atrevernos a decodificar e interpretar ese enunciado con otra connotación: Flaubert no imaginó como una mujer, sino que sintió como una mujer). No hay lenguaje para las mujeres, no hay un lenguaje femenino; lo que hay es un lenguaje patriarcal, esto quiere decir que el simbólico se articula desde el imaginario falologocéntrico, del que la mujer y su propio cuerpo quedan excluidos, silenciados. Cuando una mujer habla, cuando Ella necesita autorrepresentarse debió hacerlo con palabras del otro, otro que la menospreciaba. Ella debió hablar de sí misma con las palabras de una cultura misógina. Ha tenido que llamarse a sí misma puta, con desagrado, si gozaba del sexo. O mala madre si, acaso, no tenía ganas de jugar con sus

hijos. O chismosa si se preocupaba por la vida de algún prójimo. O haragana si no tenía ganas de amasar pan otra vez. O tonta si no tenía fuerza para cargar el agua sobre sus espaldas mientras llevaba el bebé en brazos. Pecadora por pensar. Desagradecida por no besar los pies del amo. Impura por copular con el cura. Provocadora y lasciva por haber sido violada. Culpable por cualquier problema, es decir, culpable de toda culpa.

Con ese lenguaje, prestado, ajeno, en contra de ellas, lenguaje que no pone nombre a la vagina sino como "agujero" o que se burla de los flujos hormonales con la adjetivación de "histérica", que hace del cuerpo femenino objeto de lujuria y tentación del hombre santo y que la convierte a toda ella en desvío de la naturaleza, decía: con ese lenguaje no alcanzó, no bastó, porque no pudo nombrar ni decir. Y es más: todo lo que dijo y nombró fue errado y nocivo. Pero las cosas han ido cambiando y ellas están buscando y creando un nuevo lenguaje que las nombre. Lo hacen en las calles, en las asambleas y, por supuesto, cuando escriben literatura. ¿Qué quieren las mujeres? (me hubiese gustado que fuesen las últimas palabras en el lecho de muerte, más que el último interrogante; hubiese sido más cinematográfico) fue la inquietud final de Freud. La literatura, que es un saber que piensa, nos lo viene respondiendo. Sabemos que Emma nunca amó a Carlos; peor aún, lo despreciaba. ¿Qué sabemos de Cenicienta? Lo que nos dicen Perrault, Grimm, Basile y la probable tradición japonesa del cuento: quería casarse con un príncipe para escapar de lo mal que lo pasaba en su casa. ¿Tenía opciones? Claro que sí, escapar al bosque, ser bruja, correr peligros graves. Pero para eso debería haber sido una feminista avant la lettre, como los fueron, concretamente, las brujas, no las de los cuentos, las de verdad, las que denunció, persiguió y mató la Inquisición, utilizando, entre otros instrumentos, un libro que mencionaré en repetidas oportunidades, el Malleus Malleficarum o Martillo de brujas, escrito hacia 1494, un manual del inquisidor que describe engañosa, perversa y detalladamente cómo identificar a una mujer bruja, para luego acusarla, sentenciarla y matarla sin piedad ni opción: ese era el riesgo de cualquier "feminista" (mujer que quisiera ejercer su derecho no reconocido a la libertad) durante la Edad Media, época en que surgen en el imaginario popular las heroínas de los cuentos de hadas.

Ella es una mujer, entre el individuo y la especie, privada de voz, bella y buena, sin opción, en un contexto determinado: el patriarcado teocéntrico medieval (aquel que se ufana en sostener que adúltera es también toda

mujer que quiere a su marido por encima de Dios, el mismo que en el siglo IX entronizó a María bendita entre todas las mujeres y bendito el fruto de su vientre, concebido sin pecado –el fruto y también ella–, Virgen y Madre, el oxímoron más imposible de toda la cultura y, así y todo, sostén del imaginario simbólico de la historia de la histeria patriarcal).

Y hay algo que la distingue y la eleva a categoría de anómala, de singular, de jefe de manada (así lo denominaría Deleuze), y eso es su nombre. Ella tiene nombre: Cenicienta. Él, no. Ella representará en sí, bajo la capa de ese nombre por demás significativo, metáfora condensada de sus atributos y de sus carencias, las huellas de la opresión del género femenino que arrastra consigo. Las mujeres, dijimos, encargadas de dormir a los niños, por las noches, imaginaban estas historias, donde podían liberarse de las ataduras cotidianas, abandonar las obligaciones, desoír órdenes, ataviarse con vestidos lujosos, concurrir a bailes, despertar envidias, vengarse de sus opresores. No tan distinto de la carnavalización de la que nos habla Mijaíl Bajtín (1990), no tan alejado del mundo del revés. A una realidad opresora, una contracara mágica liberadora. Se trata, ciertamente, de un mecanismo de escape. Es cierto que a los ojos de hoy el matrimonio no es la clave de ninguna liberación (aclaro: para la teoría, porque las realidades sociales son múltiples y esa opción no está extinguida ni mucho menos), pero no debemos olvidar que nos hemos calzado las botas de las siete leguas y que se trata, por otro lado, de un tipo de relato que no habla del matrimonio, sino del casamiento, allí finaliza el cuento, con la tradicional fórmula “y fueron felices para siempre”. ¿Qué espacio le quedaba a una mujer para “escapar” de la sujeción? Tal vez la idealización (en un sentido literal y literario) del imaginario amoroso. Podríamos aventurarnos a decir que el cuento maravilloso o de hadas responde a ese imaginario femenino del amor en un contexto patriarcal donde ellas, privadas de voz, de acción y de libertad, solamente podían desanudar su deseo conjeturando la huida de la torre (tantas veces representada) a través de un hombre sin nombre, casi pasivo, pero con poder para sacarlas de allí. Es una posibilidad.

Hay otras. Porque todavía no hemos llegado a la tradición escrita. Ellas siguen deambulando por el bosque de las voces que susurran por las noches. Las velas encendidas, si es que hay velas. La luna filtrando por la ventana, si es que hay luna. Siempre es bueno imaginar una luz. La oscuridad total no ayuda a representar, ni a escuchar. Las nanas, con sus trenzas largas,

blancas, sus vidas ya jugadas, conjugadas, los muertos enterrados, sueñan con haber tenido otras suertes y otros destinos y dicen a esos niños que duermen de a dos, de a tres en sus camitas: “Había una vez, en un país lejano una Ella que se llamaba…” porque era mujer, y tenía nombre.

Así Ella se infiltró en los relatos, en las noches y en los sueños. Nada ingenua, desde el borde de la cama, desde el borde de la vida, desde la oscuridad del rincón y desde el silencio de la duermevela hizo su trabajo de araña: tejer y tejer la historia no controlada, la del relato doméstico, la del cuento puertas adentro. Tenía prohibido hablar en público y también hablar en la Iglesia. Podía ser castigada, incluso, si desobedecía este mandato. Pero nadie controlaba su palabra adentro de casa, menos aún en los bordes. Y fue en los bordes, esos bordes de los que habla Derrida (1975), donde ella fue diciendo y haciendo su discurso, donde fue construyendo su deseo no controlado y lo disfrazó de relato mágico. Zona de entre, entredós, indecidible; el borde de la cama: entre la vigilia y el sueño, entre lo real y lo imaginario, entre lo audible y lo inaudible, entre lo controlable y lo incontrolable, Ella imagina y cuenta la historia donde proyecta la realización de todos sus deseos en el escenario del bosque, denso y profundo, como la materia con que están hechos los sueños.

Y bien sabemos que los cuentos siempre actúan sobre las personas, afectando lo que podemos percibir como real, como posible, como digno de hacerse o de evitarse.

Y como este paseo también tiene algo de caprichoso, el bosque, que nunca dejará de ser bosque, a su vez es jardín de la corte de Versalles, y la oralidad multifacética tornará letra escrita, la impronta popular buscará adaptarse a la intención moralizante del neoclasicismo, y Perrault quedará como representante de las versiones de los cuentos de hadas cuando, de hecho, existe una serie de mujeres escritoras del género a quienes le debemos mucho más que a este escritor peligrosamente machista.

Porque si bien los cuentos de hadas no tienen una tradición solamente en Occidente y, curiosamente, al igual que los mitos, al igual que las religiones (¿qué diferencias hay?), se repiten aquí y allá (repiten sus metáforas y símbolos, reproducen sus estructuras) tanto en Oriente como en Occidente, desconocen mapas y trazan sus propias cartografías erráticas, hay un momento en que comienzan su tradición escrita canónica y ese hito es el de la corte de Luis XIV, en Versalles, neoclasicismo, fines del siglo XVII, comienzos del XVIII. Antes de eso tienen una vida mucho más

atrevida, más de borde, más de noche, más de entredós. Dirían Deleuze y Guattari (1997), si alguna vez se le hubiera dado por pensar en el cuento de hadas, más de una "literatura menor". Sin espacio a dudas, la tradición oral del cuento de hadas, previo a llegar al tamiz moralizante de la corte edulcorada de quienes enseñaban deleitando, tradición oral de mujeres al borde de la cama para un público que no oponía la resistencia de la censura y que posibilitará a futuro la reproducción memética, es la tradición que se inscribe en los márgenes de una literatura menor. Menor por donde se la mire, menor por donde se la escuche, menor por donde se la considere, menor por cómo se la ha subestimado. Menor por la fuerza de verdad inmanente y revolucionaria que solo teóricos como Deleuze y Guattari pueden detectar en las literaturas menores, donde se afirma la vida a contracorriente de la dominación, el nihilismo y la barbarie. El devenir minoritario afirma otro modo de existencia y abre una línea de fuga mucho más revolucionaria e intempestiva que todas las revoluciones sociales: la literatura menor constituye una acción clandestina; una experimentación política silenciosa, lejos de la cultura dominante. Una literatura menor socava la lengua mayor. Según Deleuze y Guattari, las tres características de la literatura menor son la desterritorialización, la articulación de lo individual en lo inmediato político y un dispositivo de enunciación colectiva. La literatura menor es una política de los cuerpos, una guerrilla contra la moral que quiere eliminar las fuerzas salvajes, donde minoría no se opone a mayoría, sino a poder hegemónico. El escritor menor es legión: está atravesado por los más diversos estratos, mundos y submundos. Mientras, su palabra es oral y escapa a los mecanismos de control. Hasta Perrault. Hasta que el imaginario del cuento de hadas (sin hadas) es reapropiado por los estándares de la corte neoclásica y lo minoritario se transforma en mayoritario.

Estamos haciendo una posible lectura.

Volvamos al bosque (a preguntarle al nogal, si es verdad que llueven gotas de cristal) antes de ponernos a indagar entre las rebuscadas pelucas blancas y los lunares postizos del siglo XVIII. El bosque habrá visto metamorfosis y raptos míticos, pero este bosque, que es también el de Robin Hood, es un bosque medieval. Mil años de afianzamiento del cristianismo, de lucha contra los moros, de difamación del judaísmo no se resumen nunca jamás. En esta pelea encarnizada y feroz, es el poder quien busca su lugar y su cetro, es Dios a quien se ubicará en el centro de la

escena y son sus representantes en la Tierra quienes arbitrarán los valores de lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto. Dentro de los seres creados por el Señor, “hombre y mujer los creó”, caerán sobre la mujer todas las maldiciones imaginables e inimaginables. Será ella la única culpable de lo perdido y lo por perder. Ser inferior, sin inteligencia, sin talentos, subordinada, sin alma, sin virtudes, sin libertad, sin autonomía, sin poder, sin voz, sin opinión. Nótese en el “sin” el rasgo de lo negado, de la carencia. A la mujer se le ha quitado todo lo que a un sujeto se le ofrece y, poniendo a María como ejemplo santo y sublime, se la reduce a la “bendita” tarea de la procreación. Ser madre es su finalidad, para eso ha venido al mundo, para eso es para lo que “sirve”. Hete aquí la tercera letra de los mandatos: serás bella, obediente y madre. Así de breve y eficaz parece haber sido el mandato patriarcal, estas tres sujeciones han determinado el carácter de lo “femenino” como si se tratase de una esencia propia del género. ¿O acaso no seguimos escuchando decir “yo soy femenina, no feminista”, aludiendo, sin dudas, a la obediencia de los mandamientos recién enunciados? Porque la obediencia, ¡oh!, la obediencia se sigue obedeciendo, hasta para ser femenina de acuerdo con la orden.

Escuchemos al Malleus: ellas, cuando no obedecen, son malas y brujas. Ellas, cuando no respetan, merecen el Infierno. Ellas, cuando se rebelan, son condenadas con toda la fuerza descomunal y monstruosa de la maquinaria del poder, una maquinaria perversa y sanguinaria que no dudará un instante en someterlas al terror de los tormentos más dolorosos y sadianos (Sade no imaginó ex nihilo la maquinaria de la crueldad).

Lo interesante (al menos para mí) es que Ella ha tenido, dentro de los cuentos de hadas, una contrafigura, enorme figura, producto del cruce trabajoso de varias líneas o hilos del tejido que la borda y la bordea: la bruja. La bruja, en los cuentos, es, por lo general (sea por estrategia de engaño o por los años de vida), mala, fea y vieja (el espejo contrario de Ella que es buena, bella y joven). La bruja es más inteligente, tiene experiencia, sabe tender trampas, es libre (aun para hacer el mal o querer arruinarle la vida a su otra). La bruja sabe por bruja pero más sabe por vieja. La bruja odia por bruja pero más porque ha perdido la juventud. La bruja sabe y odia porque ha sobrevivido al mundo hostil en el que vivió siempre y tuvo que hacerse fuerte sola y defenderse sola y andar por los bosques o los campos sola, durante años y años, hasta llegar a ser una vieja repugnante a los ojos deseantes de los hombres, sin que llegara nunca ningún príncipe (hasta es

probable que haya matado a más de uno en sus tiempos de belleza y juventud, cuando era deseable y violable. Porque la bruja no quería un hombre en su vida, ni ser madre. No le gustan los niños y hasta es probable que le gusten las mujeres. Parece que lo que la bruja desea poseer es libertad y conocimiento: aquellos objetos denegados por siglos y siglos –amén– al género femenino). Y vaya una a saber todo lo que ha tenido que atravesar esa bruja para haberse convertido en una sabia hechicera (del mal o del bien). La bruja es una mujer con poderes, con poder. Entra en el cuento de hadas cargada con la fuerza del oponente malvado, como la antagonista de Ella. Sin embargo, la bruja quizá sea la única heroína de todas las historias afuera del cuento.

Dijimos unas líneas antes que la bruja es el resultado de un cruce trabajoso, porque reside en varios lugares a la vez, tiene ese don de la ubicuidad que tanto confunde a la imaginación. Productos de la superstición popular que anuda el miedo, la ignorancia, las voces desvirtuadas de los inquisidores, de los santos, de la Iglesia y de las historias folclóricas que la hacen entrar en los cuentos para atemorizar a los niños (y a los adultos), e incrementadas sus figuras por los discursos de la patrística, por la persecución y los juicios que sufrieron durante algunos siglos, fomentados aún más por la publicación del Malleus Maleficarum, sabemos que las brujas no eran todas viejas feas (lo habrán llegado a ser las que no fueron quemadas en su juventud), sino también mujeres jóvenes, bellas, o no, atravesadas por un fuerte deseo de independencia, valientes, dispuestas a apartarse de su realidad social e irse a vivir solas. El estudio sobre el tema de Julio Caro Baroja Las brujas y su mundo es uno de los primeros (de ineludible lectura) para entender y aprender cuál ha sido la historia de las brujas, cómo se las persiguió, cómo se las reconocía, de qué se las acusaba, cómo se las juzgaba. Se trataba de juicios que hoy podemos claramente analizar como absurdos y carentes de toda lógica racional, pero como estaban inmersos dentro de otro discurso tan irracional pero legítimamente aceptado, el discurso inquisitorial y el de la Iglesia, era imposible cuestionar sus resultados, que eran siempre los mismos: culpables y a la hoguera (u otros tormentos que más adelante mencionaremos también).

Las hadas son seres imaginarios: mágicas, volátiles, esenciales, no humanas, pequeñas, con alas, etéreas, naturales. Las brujas son seres reales, que de imaginarias tienen la construcción simbólica que se hizo de ellas, porque representaban un verdadero peligro al poder patriarcal; era urgente

encontrarlas y destruirlas, aleccionar con la tortura, controlar el orden del mundo que el poder quería construir y sostener: la misoginia. Entran en el imaginario literario y ficcional como seres maléficos y dañinos, pero fueron en su momento mujeres libres y, como sostiene Caro Baroja, grandes investigadoras de los poderes medicinales de las plantas. Fueron, muchas de ellas, científicas (¡qué difícil sostener este postulado cuando estamos acostumbrados a mencionarlas como curanderas, con toda la carga peyorativa que aún hoy ese término connota!). Seguramente toda la industria farmacológica de la actualidad les deba la descripción del vademécum a Ellas.

Heinrich Kraemer y Jakob Sprenger publican El martillo de brujas, para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza hacia 1485. Incluso dentro del mismo estudio ellos mismos citan la fecha cuando escriben: “Así, el inquisidor de Como nos ha insinuado que el año pasado (1485) las cuarenta y una brujas que mandó quemar habían sido afeitadas en todo el cuerpo” (493). El cabello de las brujas tiene una eficacia especial para realizar encantamientos o petrificar, es por eso que se solía afeitarlas antes de someterlas a las pruebas, para evitar que usaran ese poder o que llevaran escondido entre los pelos algún amuleto o hechizo. De más está decir que no solamente era posible que escondieran el talismán entre los pelos, de modo tal que también buscaban dentro de sus vaginas y ano.

Alguna de las cuestiones que el largo y minucioso tratado expone dice que el pecado que se comete por malicia es mucho más grave que el que se comete por ignorancia, y que las brujas cometen pecados de este género, porque ellas pueden causar todos los males en los bienes de la naturaleza (Malleus: 166). Tras el pecado cometido por Lucifer, el de las brujas sobrepasa a todos los demás, tanto por su horror, puesto que ellas reniegan del crucificado, como por su peso de inclinación, puesto que ellas se entregan a las mayores inmundicias de la carne con los demonios, y por la ceguera de su espíritu, que se manifiesta en su entrega a todo género de orgías con toda la malicia de su corazón, en detrimento de las almas y de los cuerpos, de los hombres y de los animales (ibíd.: 167).

El tratado reflexiona acerca de la pena que merecen las brujas. Al respecto sostiene que la muerte natural no es satisfactoria en estos casos porque ha de ser tomada por sí misma como el castigo del pecado original. La muerte satisfactoria es aquella que resulte violenta (Malleus: 175). Así, va argumentando capítulo tras capítulo que los crímenes de las brujas son

mucho más grandes que todos los demás crímenes y los hay de diferente especie o índole. La primera es aquella en la que las brujas equivocan los sentidos humanos por medio de ciertas apariciones, con el fin de hacer percibir las cosas ante los sentidos de la vista y el tacto de manera diferente de lo que son. A las brujas las contenta realizar estas prácticas en relación con las potencias genitales tanto masculinas como femeninas, haciendo desaparecer el miembro viril de los hombres y no quedando embarazada la mujer a causa de ellos, vale decir, las brujas pueden controlar la potencia genésica.

El capítulo V del tratado, titulado “Acerca del modo general con que las brujas realizan sus maleficios sobre todas las criaturas, utilizando, sobre todo, los sacramentos de la Iglesia”, desarrolla acerca de la manera que tienen las brujas de actuar con el fin de embrujar al resto de las criaturas de ambos sexos y los frutos de la tierra. En primer lugar, a los hombres; después, a las bestias y, finalmente, a los frutos de la tierra. Las brujas utilizan sus maleficios para impedir la potencia genital y el acto venéreo para que la mujer no pueda concebir y para que el hombre no pueda ejercer su potencia. Ellas tienen el poder de reducir los miembros viriles a tal punto que parecieran estar separados del cuerpo. Asimismo, las parteras, que son brujas, hacen perecer a los fetos en el seno de las madres y luego los ofrecen a los demonios (Malleus: 251).

Hay seis maneras que puede emplear para hacer daño a los hombres, sin hablar de las que emplean para molestar a las criaturas. Una de ellas consiste en suscitar en un hombre un amor insensato por una mujer o en una mujer, por un hombre; otra consiste en dedicarse a sembrar el odio o la envidia en el corazón de alguien. La tercera es la que se encuentra entre los que se consideran embrujados hasta el punto de no poder usar de su fuerza genital respecto de sus mujeres, o viceversa, de las hembras respecto de los hombres; existe además la que procura el aborto por los demás medios en uno cualquiera de sus miembros; la quinta es la que le priva de la vida; la sexta es la que le quita el uso de la razón (Malleus: 252).

Para aclarar el tema, en el capítulo VII se llega a una interpretación por parte de los autores del tratado, quienes sostienen que no hay que creer que los miembros sean arrancados del cuerpo. Simplemente ocurre que un artificio del demonio hace que se oculten hasta el punto de que no se les puede ver ni tocar.

Al final del mismo capítulo aseguran que el demonio prefiere herir a los hombres piadosos y a las criaturas por medio de las brujas. Primero, porque con ellos infiere a Dios una burla mayor, al apropiarse de una criatura que le está consagrada; segundo, al ser mayor la ofensa Dios le deja mayor poder para dañar a los hombres. Tercero, porque encuentra mayor fruto en ello en orden a la perdición de los hombres. Es decir: en la lucha entre el Bien y el Mal, entre Dios y Satanás, este elige y prefiere a las brujas antes que a sí mismo, para herir, enfermar, enloquecer y engañar a los hombres piadosos. Ese es el papel de las mujeres brujas, dentro de la argumentación de carácter teológico, testimonial y legal que "demuestra" el Malleus Maleficarum.

El capítulo III, titulado "Del modo como las brujas se transportan de un lado a otro", se ocupa de hablar del vuelo de las brujas y señala que el transporte de un lugar a otro se encuentra entre sus principales acciones, así como el hecho de entregarse a torpezas carnales con íncubos. Los autores del tratado expresan las dificultades para tratar este aspecto a causa de que hay un único texto que ya ha hablado sobre el tema, el Canon Episcopi (900), que sostiene que no puede admitirse que algunas mujeres infames y seducidas por Satán cabalguen sobre ciertas bestias por la noche obedeciendo a Diana como a su dueña. El Canon Episcopi explica este vuelo aduciendo que el mismo Satán adopta diversas imágenes y semejanzas y engaña el alma de los que duermen con sueños de este tipo. Kraemer y Sprenger no están de acuerdo con esta afirmación y sostienen otra hipótesis para la que van a recurrir a testimonios. Ellos afirman que el modo de transporte de las brujas, por instrucción del diablo, consiste en que preparan un ungüento con el cuerpo de los niños, ungen con él una silla o un trozo de madera y tan pronto como lo hacen se elevan por los aires, tanto de noche como de día, dejándose ver u ocultándose. Otras veces las brujas se transportan sobre animales que no son animales verdaderos, sino demonios que han adoptado esa forma. Es más, algunas veces ellas pueden transportarse sin ninguna ayuda exterior, simplemente por el poder del diablo. Y si con todo esto no alcanzara, los autores del tratado van recogiendo confesiones e historias con las que pretenden dar veracidad a estos hechos.

Quiero detenerme en una especialmente, por varios motivos, entre ellos no solamente porque sirve para ejemplificar lo expuesto, sino porque el argumento y la estructura de la historia nos permiten ponerla en

correlación tanto con el mito griego como con el cuento de hadas, y ese tema es el de la mujer ofendida por no haber sido invitada a una boda (Tetis, en el mundo griego, Maléfica en el universo del cuento de hadas/Disney, la bruja de la diócesis de Constanza).

La historia cuenta que en la ciudad de Waldshut, sobre el Rin, en la diócesis de Constanza había una bruja muy detestada por todos. Por este motivo no fue invitada a una boda. Pero, claro, cuando ella vio que todo el mundo había sido invitado menos ella, resolvió que debía tomar venganza. Para eso pidió ayuda al diablo y lo llamó. Le explicó el motivo de su furia y tristeza y le dijo que deseaba poder desatar una tempestad tal que los invitados no pudieran bailar y el viento los dispersara. El diablo estuvo de acuerdo y se dispuso a ayudarla, la levantó de la tierra y la llevó por los aires, a la vista de muchos pastores que la vieron pasar volando por arriba. Como la bruja no llevaba consigo agua para poder despertar la tempestad (este hechizo precisa siempre de agua), ella decidió orinar en el agujero que había cavado con las manos, después removió su propio pis con el dedo, en presencia del diablo. Inmediatamente el demonio lanzó ese líquido por los aires y se desató una violenta tempestad con piedras, que cayó únicamente sobre los invitados a la fiesta. Los que estaban bailando y los que no, todos, salieron volando y fueron dispersados. Se preguntaban, con asombro, la causa de semejante tempestad. Cuando llegaron a la ciudad lo primero que vieron fue a la bruja; luego, el testimonio de los pastores contribuyó a encontrar a la culpable. “Se detuvo a la bruja y ella confesó que había hecho todo esto por no haber sido invitada. Por este y otros numerosos maleficios que había cometido fue quemada” (Malleus: 236).

Fue quemada.

Las brujas, Ellas, cuando enviudaban, quedaban solas y eran ya mujeres viejas que podían escapar al control y al deseo, iban, también, a vivir tranquilas y alejadas en el medio del bosque. Ya no servían para nada.

Sean las brujas el producto de una representación cristiana para señalar y dar forma y carácter a las mujeres que iban en contra de los mandatos cristianos y para eso hacían alianza con el mayor enemigo de la fe, Satán, o sean la representación folclórica del mal o del lado malo de la naturaleza femenina, ellas se han transportado desde la imaginación misógina a la declaración de su existencia concreta por parte de la bula papal de Inocencio VIII, desde las confesiones sacadas bajo la efectividad insoportable de las torturas a los cuerpos hasta la condensación metafórica

de su figura como la representante del mal de los cuentos de hadas. El resultado de todo ello nos lleva a pensar y a entender que, efectivamente, las brujas sí existieron, pero con la necesidad de aclarar que eran una cosa y se las consideró otra. Nosotros, siempre más cercanos a la construcción imaginaria de violentamiento simbólico que se ha hecho de ellas, intentaremos pensar qué tipo de mujer era una bruja.

Venimos haciendo referencia a princesas, hadas y brujas desde diferentes ángulos que por momentos convergen y por otros solamente parecen encontrarse dentro de un género maravilloso, mágico, perteneciente a un mundo de significación totalmente alejado del "real". Para entender algo de todo lo que ellas tienen que ver con la configuración de un imaginario de carácter determinante para la construcción del género femenino y del rol de género, recurriré a la lucidez profunda y universal del pensamiento de Gustav Jung. El psicoanalista va a dedicar gran parte de sus especulaciones teóricas al "arquetipo de la madre", arquetipo que, sabemos en cuerpo y alma propios, es (para el pensamiento patriarcal y esencialista) destino y obligación del rol femenino. La mujer nació para ser madre y en esa maternidad encuentra la razón de ser porque a través de ella "cumple" con la naturaleza para la que fue creada.

Jung sostiene que los cuentos surgen de un nivel tan profundo de lo inconsciente que representan contenidos que han desaparecido del campo de visión de lo consciente hace ya miles de años.

Proceden de una profundidad poco afectada todavía por el desarrollo patriarcal de nuestra cultura; en ellos pervive la gran diosa universal de las culturas primitivas situadas, por ejemplo, en torno al Mediterráneo oriental. En las figuras de los cuentos, como en las antiguas diosas, encontramos la imagen suprapersonal del ser femenino, que nunca muere. (Birkhäuser-Oeri, 2010: 28)

En la antigüedad helénica y más aún en la era cristiana predominaba el principio de logos masculino (racional); en la medida en que este logos fue creciendo y predominando, el arquetipo femenino fue quedando en segundo plano. Es por eso (coincidiendo y fortaleciendo la hipótesis de Dolores Juliano) que en los cuentos se siguen sosteniendo estas expresiones del inconsciente y es en ellos donde seguiremos encontrándonos con la imagen suprapersonal del ser femenino.

Puesto que los cuentos […] proceden en su mayor parte de los países cristianos, tenemos que tener en cuenta cómo se veía la naturaleza en esta religión. Según la concepción oficial del cristianismo, la naturaleza y el cuerpo se valoran negativamente en relación con el espíritu, razón por lo que la parte femenina de la divinidad pasó a un segundo plano. Tal vez sea esta la razón por la que los cuentos europeos, para compensar esta visión, representan más a menudo el lado oscuro de la madre esencial que el luminoso, puesto que el cristianismo no incluye en su imagen de la divinidad este aspecto oscuro del principio femenino, como tampoco el principio del mal. Por este motivo, nuestra cultura carece de una relación con esta dimensión de lo inconsciente, pues la Virgen María aparece en la tradición solo como una figura luminosa. Esto tiene efectos perniciosos, sobre todo para las mujeres. Pues, para ser una totalidad, la mujer necesita la imagen de la totalidad femenina, es decir, de una diosa que no encarne solo la parte luminosa. (Birkhäuser-Oeri, 2010: 19)

Lo que más le cuesta al mundo cristiano, desde esta visión junguiana (que colabora en reunir gran parte de lo expuesto anteriormente), es reconocer y asumir el lado oscuro de la gran madre.

Por otra parte, en el prólogo a Deleuze y la brujería Juan Salzano (Lee y Fischer, 2009: 24) dice que “los brujos de los bosques o los alquimistas de las cuevas no interpretan, sino que siguen el phylum de la materia-flujo, de la materia en exilio. Más que explicarla, conocen la naturaleza, en el sentido de co-nacer con ella, junto a ella, en ella”.

A la figura de la bruja o de la mujer que aspira y pelea por sus derechos y la búsqueda de la libertad escapando sobre las líneas de fuga (como lo hacían las brujas cabalgando sobre palos de escoba), la tercera ola del feminismo, promulgado teóricamente, por ejemplo, por Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser (2019), Seyla Benhabib (2004), Marlene Wayar (2018), Virginie Despentes (2018), entre otres, incorporará a todas las minorías o grupos minorizados dentro de la lucha feminista.

Más allá de las diferencias en nuestros énfasis, aunamos nuestras fuerzas para escribir este manifiesto porque compartimos cierta comprensión de la coyuntura actual. Las tres creemos que este momento representa una encrucijada decisiva en la historia del feminismo y del

capitalismo, que exige –y que hace posible– una intervención […] buscamos poner en marcha una operación de rescate y de cambio de rumbo. (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019: 92)

Lo que las autoras critican al feminismo anterior es que ha abstraído el género de la raza (y de la clase) y ha priorizado la necesidad "de la mujer" de escapar a la domesticidad y "salir a trabajar", como si todas fueran amas de casa suburbanas. Dicen: "Creemos que nada que merezca el nombre de «liberación de las mujeres» puede ser alcanzado en una sociedad racista e imperialista". (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019: 67)

Mientras tanto, algunas voces representativas del movimiento trans, como Marlene Wayar, sostienen un agravante para las integrantes de su grupo.

Quien porta negritud, quien porta mapuchidad, quien porta judaísmo, vuelve a su casa y ahí tiene un abrazo. Nosotras estamos conscientes que el territorio de guerra es la heterosexualidad, porque volvemos a una familia heterosexual que te va a castigar por oponerte a lo que la heterosexualidad quiere. El patriarcado es el capitalismo y solo en la medida que no lo ataques podés ser funcional y trabajar. […]

Nos une esa dignidad de tener derecho a la vida, a transitar, a la belleza, al esparcimiento, a la felicidad, al abrazo y al amor. Y no en la diferencia de ser travesti o mujer heterosexual. (Wayar, 2018: 99-100)

Wayar hace mención también a los pueblos originarios sobre los que han avanzado los sojeros, porque una cosa es sembrar y otra es caer sobre los terrenos y los cuerpos de los otros (privados de derechos, de terreno y de cuerpo). Han sido (y siguen siendo) corridos a tiros, reducidos a cadáveres. Wayar (2018:109) exige políticas de resarcimiento para travestis y pueblos originarios.

La autora toma de Juan Pichen un concepto que, desde mi punto de vista, estaba faltando como instrumento o dispositivo teórico, el de "hétero en fuga". Se trata ya de una instancia conceptual superadora de las divisiones binarias, por encima de lo bi o lo hétero, del cis, homo o trans. Unx hétero en fuga trasciende los fundamentos conservadores y reguladores de los mecanismos de control y, por encima de la identidad sexual o de género, aparece un campo y un cuerpo ideológicos en contra del sistema.

Para ejemplificar esto y para volver a repetir que la literatura piensa y también hace teoría, voy a hacer mención al capítulo final de Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara (2017), capítulo que a mi entender funciona como epílogo, se "desprende" del argumento y puede leerse como un manifiesto poético de la heterosexualidad en fuga, de los campos de inmanencia, de la bienaventuridad, del combate amoroso que huye del sistema para establecerse en un territorio nuevo, inclusivo, sin clasificaciones, ámbito de diversidades que dejarían de verse como tales porque la diversidad dejaría de existir. Una deconstrucción fundadora de una tierra nueva, contracapitalista, contrapatriarcal, contracolonialista, fuera de la palabra que esclaviza y de las fuerzas que sujetan, zona de devenires constantes y múltiples, espacio donde lo vivo comparte la vida, partícipes de la misma mater(ia) y la ma(tierra), indisolubles en su coparticipación. Común unidad, comunidad. Cuerpos, cuerpas, cuerpxs navegantes silenciosxs, hasta la llegada de una nueva voz, un idioma que acaricie las superficies corpóreas y deje de marcarlas con heridas de dominación. Semejante a la creación de un arca de Noé "diferente" que promete una re-creación a partir de la materia existente. Un arca que respete la creación de todo lo viviente, de toda la naturaleza, por fuera de toda estructura y jerarquía. Una naturaleza rizomática, extensiva, navegante, amorosa, línea de escape y de hallazgo, de encuentro con la bienaventuridad. Se trata de volver al pueblo nómade, al movimiento, al cambio, al viaje, a la experiencia. Se trata de trans-mutar.

"Hay que vernos" se llama este apéndice. Se trata de un giro discursivo que remite a otro que sostiene "quién nos viera y quién nos ve", vale decir, es un recurso que lleva implícita la invitación a la mirada sorprendida ante lo inesperado, lo difícil de alcanzar, ver aquello que, por alguna condición, parecía imposible de alcanzar o de esperar. Sin necesidad de seguir recurriendo al término "utopía" que pertenece a otros contextos patriarcales de tiempo/espacio idealizado, usaré nuevamente, para nombrar esta idea, el término "heterotopía". Al decir de Foucault (1984b), en primer lugar están las utopías que son los emplazamientos sin lugar real, emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o invertida (pero, en primer lugar, las utopías son espacios esencialmente irreales). Pero al mismo tiempo existen, probablemente en todas las culturas, otro tipo de lugares, efectivos, y que son una suerte de "contraemplazamiento", especie de utopías efectivamente realizadas, una

posibilidad de lugares que, estando fuera de todos los lugares, son localizables. A estos lugares Foucault (1984b: 19) los llama heterotopías (siguiendo y jugando con el concepto al que recurrimos anteriormente, estaríamos ante una utopía en fuga).

"Hay que vernos", entonces, es el manifiesto de una heterotopía que se construye o se halla migrando silenciosamente hacia el norte sobre los ríos limpios hasta ser tragados por la nada, hasta devenir imperceptible, tan imperceptible que ni la ausencia sea notada. Una heterotopía habitada por un pueblo nómade y disidente que sumerge los remos en el Paraná. Un pueblo que migra para no ser hallado en el lugar que se espera que permanezca. Un pueblo (elegido por autopercepción) navegando en la niebla, para no ser visto, desdibujándose como un fantasma, como la niebla misma, como las nubes. "Hay que vernos" es el título, "pero no nos van a ver" (es la consigna de la fuga y de la desterritorialización: devenir molecular, devenir animal, ave, junco, aire, agua, tierra, nada). Para ser.

Hay que vernos

Hay que vernos […] nuestra nación migrando lentamente por el Paraná y sus ysyry: un pueblo entero avanzando en silencio sobre los ríos limpios, sobre los ríos que respiran la paz de sus subidas y bajadas […] Hay que vernos, sí, a los Iñchiñ, a los Ñande migrando silenciosamente, remando con amor porque solo con amor metemos nuestros remos en el cuerpo del Paraná para empujarnos, hay que vernos con nuestras rukas emplumadas agitándose al viento, callados y calmos con nuestra piel pintada de los animales que también somos, dirigiéndonos hacia el norte. Hay que vernos, pero no nos van a ver. Migramos en otoño por los ríos no navegables para los barcos de los argentinos y los uruguayos […] en menos de una semana estaremos todos subidos a los wampos cubiertos de ramas […] simulamos ser monte, ser orilla de Paraná y nos vamos metiendo en esa nube que se come el suelo y el río: van primero las canoas, se hunden en la niebla, después las rukas con la gente y los chicos, más atrás las plantas y al final los animales. Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición

sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca. Así viajamos. (Cabezón Cámara, 2017: 184-185)

Gilles Deleuze y Félix Guattari (2009: 60-61) extraen de Henry Miller la famosa máxima “llegar a emborracharse con agua pura”, también ofrece un modelo de materia que no necesita más de conceptos tales como “éter” para permitir conexiones no causales. La actividad del devenir experimental y anomal[1] puede ser hallada en el corazón de cualquier noción de libertad. El pueblo del que habla Cabezón Cámara está compuesto no solamente de humanos, sino de seres de todos los reinos, un compuesto de todos los reinos, una multiplicidad que es un todo mayor a la suma de sus partes, un interreinos nacido del amor y del deseo de unidad en la multiplicidad, de unión en la diversidad, de indiferenciación en las diferencias. Toda la naturaleza es cuerpo, el Paraná es un cuerpo, por eso mismo hunden en él los remos con cuidado y amor. Respeto por toda la creación. Si un pueblo así no tiene lugar en este territorio capitalista, buscará, entonces, los canales y los ríos necesarios para establecer alianza, hacer rizoma y devenir molecular, imperceptible y, sobre todo (aspecto del que nunca hemos hablado), devenir felicidad. Ayudados con la magia del brujo.

Podrán cambiar los contextos y las condiciones, pero algunas figuraciones no varían: las brujas subidas a las escobas o a los lomos de animales y demonios cabalgaban líneas de fuga hasta desaparecer en el cielo nocturno, deviniendo imperceptibles. El pueblo nómade de aborígenes (sea de la tierra, sea del alma preexistente, anterior a la cultura normalizadora) monta sobre balsas, carga sobre ellas su propio mundo, hasta desaparecer en el vaho de las nubes y dejar de ser vistos.

Regresemos a una idea mencionada poco antes: los brujos y los alquimistas hablan del phylum de la materia, es decir, de la materia en exilio. Wayar toma el concepto hétero en fuga, es decir, del pensamiento binario en exilio. Si uniéramos ambas ideas en una imagen, lo que podríamos ver es a la materia y al pensamiento diluirse en líneas de fuga, moléculas de vapor, en un deseo de suerte presagiosa de ingresar en la aventura de tierras (matierras) anteriores a todos los contratos sexuales y sociales, retorno al gran útero indiferenciador, para nacer en estado de tabula rasa conceptual en la que los cuerpos son cuerpos, y volver a llenar los pulmones por primera vez con aire sin polución.

1. “Anomal” es el término con que Deleuze y Guattari nombran, en Mil mesetas, al que es el Único, el Siolitario, Jefe de manada. Fenómeno de entre, ni individuo ni especie, con quien se establece la alianza.

CAPÍTULO 2
El cuento de hadas: imaginario del deseo femenino pronunciado desde el borde

Esto no es un cuento de hadas
¿Qué pasa si un día
a Caperucita se la come el lobo
y a la Cenicienta no le entra el zapatito
y a Blancanieves la envenenan con una manzana
y ya no se despierta…?
¿Qué pasa?
Qué pasa si se acaban los cuentos de hadas
y nos empiezan a contar
que aquí no existen capas
ni coronas de oro
ni tronos
ni abuelitas con pastelitos
ni varitas mágicas
ni caperucitas con flores,
y que los vestidos de seda son para tres o cuatro
y los zapatitos de cristal también?
y nos empiezan a contar
–o mejor dicho–
nos damos cuenta
de que sí
de que el lobo existe
y es verdad que tiene una boca bastante grande
o lo suficiente
como para comernos
y que también es verdad
que el lobo
usa zapatitos de cristal

y vestidos de seda.

María Ucedo

Los caballeros eran los campeones de Dios y de las damas, y la gran mayoría de las mujeres, que no eran damas, no tenían campeones.

Eileen Power, Mujeres medievales

Donde se recurre al análisis de los cuentos de hadas desde los estudios folclóricos (Zipes), se toma como personaje emblemático a Caperucita Roja para abordar un trayecto de lectura que atraviese las diferencias entre Perrault y Grimm hasta las reescrituras del siglo XX.

El ineludible y develador aporte de Bruno Bettelheim sobre el psicoanálisis de los cuentos de hadas ayuda a acercarse a las interpretaciones vinculadas a la sexualidad y el deseo femeninos en clave metafórica y metonímica.

Jack Zipes en El irresistible cuento de hadas: historia cultural y social de un género desarrolla, quizá, el trabajo más serio y abarcativo hasta hoy acerca del cuento de hadas, no solamente como género literario unido a una historia y tradición, sino como género folclórico unido al efecto de fascinación que provoca ininterrumpidamente.

El título que escogió Zipes para su investigación nos habla, a las claras, del lugar desde donde la lleva a cabo: la atracción que ejerce el cuento de hadas no solamente sobre las personas que lo "consumen", sino sobre la cultura en general. De ahí la mirada de su trabajo, como señala el subtítulo, que implica un abordaje cultural y social. Se trata de un libro que, para todos aquellos que se dedican al tema, cubre un espacio teórico e incluso crítico más que necesario y que estaba abierto, dado que su mirada sobre los cuentos de hadas abarca desde la problemática de su génesis, la consideración de las variadas hipótesis a lo largo del tiempo esgrimidas por los diversos autores, teóricos, folcloristas (entre otros) que se han ocupado de estos relatos, pasando por los diferentes estadios, culturas, miradas y recopilaciones hasta llegar a la "revalorización" del género en el presente.

Zipes señala que el propósito de su trabajo es investigar la historia de las mediaciones que les han permitido a las simientes de los cuentos de

hadas florecer y desarrollarse hasta convertirse en uno de los géneros culturales más irresistibles y al mismo tiempo más inexplicables del mundo. Responde también a ciertos esfuerzos académicos deplorables que han procurado ignorar sus raíces orales y reducirlo a un género que privilegia la palabra impresa por sobre la oralidad. Los dos apéndices del libro de Zipes son una revisión crítica de estas obras que difunden ideas engañosas como si fueran hechos.

En el capítulo I, “La evolución cultural de la narración y los cuentos de hadas: la comunicación humana y la memética”, nos indica que contar cuentos efectivos y relevantes se convirtió en una cualidad vital para quien deseara tener poder para definir las prácticas sociales e influir sobre ellas. En el caso específico de los cuentos de hadas, estos adoptaron aspectos prominentes en conflicto con otros cuentos y se volvieron memética y culturalmente relevantes como un medio lingüístico de comunicar prácticas sociales alternativas.

Señala también que es a través del lenguaje y el cuento que se promueve la cognición. Es de suma importancia que veamos las conexiones entre los cuentos antiguos y comprendamos cómo y por qué los seguimos repitiendo de maneras innovadoras.

“Memética y evolución cultural” es el nombre que lleva uno de los parágrafos más importantes que ayuda a abonar la tesis de Zipes. Aquí señala que entre 2004 y 2006 aparecieron varios libros y ensayos serios sobre el significado de los memes, pero el concepto de meme o de memética no era popular ni estaba definido aún. Sin embargo, en un lapso breve, cuatro años, el mismo término “meme” se ha vuelto un tanto memético. Zipes cita a autores como Melvin Konner, Kate Distin y Marion Blute, que reflexionan sobre este tema.

Es así que se detiene en Michael Drout cuando señala que, en términos meméticos, una tradición es una combinación de varios memes menores. La conducta tradicional puede verse como un meme; llamémoslo actio. La respuesta a la condición antecedente dada que produce la conducta tradicional es otro meme que habilita el primer meme; llamémosle recognitio. Como programas de acción, Zipes plantea que el propósito de los cuentos de hadas es alejar a oyentes y lectores del mundo de la realidad para ofrecer un mundo alternativo de moralidad ingenua, y que han evolucionado reuniendo fragmentos y partículas de información, motivos y personajes de historias que han circulado en torno a ellos. Añade que el

cuento de hadas, como género memético que tiene sus raíces en las tradiciones orales, ha formado patrones de acción distintivos empleando otros medios como la imprenta, la electrónica, el dibujo, la fotografía, el cine y la tecnología digital para crear contramundos y lograr distancia de nuestro mundo, de la realidad, y ayudarnos a conocerla y a conocernos a nosotros mismos.

Zipes centra su atención en señalar que casi todos los intentos de los académicos por definir el cuento de hadas como género han fracasado. Este fracaso es predecible, por el carácter volátil y fluido del género. La dificultad de definir el cuento de hadas surge del hecho de que los cuentistas y escritores nunca usaron el término hasta que Madame D'Aulnoy lo acuñara en 1697, cuando publicó su primera colección de cuentos. Allí expone claramente el objetivo de su estudio cuando indica que se propone también analizar cómo las hadas eran parte de una extensa tradición oral y literaria en la cultura francesa, así como el empleo que hace D'Aulnoy de las hadas en sus cuentos está en deuda con mitos griegos y romanos, la ópera, los espectáculos teatrales, los debates sobre el rol de la mujer en la sociedad francesa y el folclore francés.

Señala también que el término "cuento de hadas" se tornó viral y que los italianos estuvieron entre los primeros escritores de versiones impresas de cuentos de hadas en lengua vernácula. Había algunas hadas en los cuentos italianos, pero no se las destacaba especialmente ni desempeñaban el papel de importancia que les asignaron las escritoras francesas del siglo XVIII, conocidas como conteuses y salonnières. Está claro que las divinidades paganas fueron las predecesoras de las hadas, y sus roles y funciones se transmitieron meméticamente en diferentes culturas a lo largo de miles de años hasta formar el concepto moderno de hada o las concepciones del mundo de las hadas.

Cuando se dedica a la figura de D'Aulnoy, Zipes indica que la cuentista les imprime a sus relatos un espíritu protofeminista e intenta articular y mantener la postura mundana o secular que tomaron las mujeres educadas de clase alta en contra de las restricciones pietistas, así como los modales y códigos sociales anticuados del Antiguo Régimen.

Lo original, entre otras cosas, del libro de Zipes es la mirada abarcadora que oscila entre los relatos míticos y los relatos paganos hasta la actualidad. En este orden de cosas, señala que las mujeres no se sintieron motivadas a recrear historias ni a identificarse con el poder extraordinario

de hadas y brujas hasta fines de las décadas de 1960 y 1970. Lo interesante de todos los cambios y las transformaciones de las hadas y del término "cuento de hadas" desde el período grecorromano hasta hoy es que reflejan momentos clave de la evolución cultural y revelan el poder memético del término "cuento de hadas" o conte de fées.

Desde ya, dentro de este panorama social y cultural del género hadas, Zipes no podía dejar de lado la impronta que el sello Disney le ha infligido. Señala al respecto que el cuento de hadas ha crecido enormemente en importancia y ha "tragado" o consumido otros géneros, volviéndose más complejo y más difícil de definir. Mientras que en el siglo XX la corporación Disney ha tratado de convertirlo en un producto totalmente comercial y de dominarlo con su banal serie fílmica "las hadas de Disney". El cuento de hadas ha dado origen a experimentos más innovadores en la literatura, la ópera y el teatro, así como en el cine, la televisión e Internet, que dejan a la vista el fraude de las producciones corporativas.

Repite una y otra vez, de uno u otro modo, la siguiente idea a lo largo de los capítulos que componen su libro:

> Como la ballena blanca de Melville, su verdad esencial nunca será capturada ni definida. La ironía de la evolución cultural del cuento de hadas es que surgió a partir de la necesidad humana y aún estamos tratando de determinar por qué sigue siendo tan irresistible y necesario. (Zipes, 2014: 97)

En el capítulo III, "La remake de Barba Azul o el adiós a Perrault", Zipes, entre todos los cuentos de hadas existentes y de todas las películas que narran las historias de los cuentos de hadas, elige Barba Azul de Perrault y la remake de Catherine Breillart para ejemplificar qué es una remake. Así, se propone analizar el Barba Azul de Breillart como remake fílmica con el objetivo de comprender la forma en que los cuentos orales y literarios han interactuado con los nuevos medios en una larga tradición histórica para llegar a formar un discurso de cuentos de hadas que se refiera a cambios en modales, actitudes y valores.

Concluye el capítulo señalando que la película de Breillart titulada Barba Azul marca un punto de inflexión para la forma en que se considera hoy el cuento de hadas y su discurso cultural más amplio sobre los asesinos en serie y la curiosidad femenina. La remake que ha hecho Breillart

revoluciona la tradición memética de los cuentos de Perrault de una manera que es consistente con las actitudes modificadas respecto de las mujeres de fines del siglo XX y comienzos del XXI.

En el capítulo IV, “La bruja como hada / el hada como bruja: las insondables Baba Yagas”, la figura de Baba Yaga le posibilita al autor acercarse a una imagen femenina que le permite aproximarse a un estereotipo que recorre las narraciones desde los mitos hasta la actualidad. El cuento de hadas, irresistible e inexplicable, no puede explicarse ni siquiera en parte a menos que tratemos de establecer conexiones con ritos y costumbres antiguos referentes a transformaciones mágicas, brujas y hadas. La evolución del cuento de hadas solo puede comprenderse si estudiamos las referencias explícitas e implícitas a los dioses, las parcas y hadas del mundo pagano, porque su importancia simbólica aún está con nosotros.

Aunque no hay evidencia absoluta de que todas las brujas y hadas de Europa Occidental y Oriental deriven de creencias y ritos paganos, existe una considerable certidumbre de que Baba Yaga es una amalgama de diversas deidades paganas que sufrieron una transformación gradual en el período grecorromano y la Edad Media.

Por su parte, en el capítulo V, “Cuentos de inocentes heroínas perseguidas y sus ignoradas narradoras y recopiladores”, el autor repara en que los cuentos de hadas contados y reunidos por mujeres ofrecen otros mundos que cuestionan las concepciones dominantes del patriarcado tradicional. En ese capítulo se centra en las mujeres ignoradas como cuentistas, recopiladoras y personajes de los cuentos. Se trata de cuatro cuentos[1] sobre mujeres perseguidas, recopilados por narradoras y escritoras ignoradas, son historias sobre violación, muerte e inanición, intento de asesinato, maltrato físico y psicológico e incesto. Zipes indica que nuestras nociones de los cuentos de hadas que incluyen los cuentos folclóricos orales han sido determinadas en gran medida por las colecciones de Perrault, los hermanos Grimm y Andersen, por no hablar de Disney.

Llegados al capítulo VI, titulado “Giuseppe Pitrè y los grandes recopiladores de cuentos folclóricos del siglo XIX”, vemos cómo la figura de Pitrè atrae profundamente a Zipes. El autor sostiene que, teniendo en cuenta que el enorme progreso realizado en los estudios de folclore y en la etnografía en el siglo XX ha quedado paralizado en el siglo XXI, uno de los más excepcionales entre los folcloristas europeos y estadounidenses del siglo XIX, Pitrè, fue ignorado hasta hace muy poco. Es por esa razón que se

propone abordar su vida y obra con el objetivo de demostrar que es un representante ejemplar de esos folcloristas eruditos, instruidos y dedicados que trataron de hacer usable el pasado, para que podamos aprender algo sobre nosotros mismos. A Pitrè no le interesaba solamente revivir el pasado, quería dotarlo de sentido para el presente.

Ya concluyendo, en el último capítulo, “Choques de cuentos de hadas o la explosión de un género”, Zipes señala que desde el siglo XIX hasta la década de 1960 los artistas visuales en general celebraron el optimismo opulento y extraordinario de los cuentos de hadas en obras diversas: pinturas, esculturas, ilustraciones, dibujos animados y películas. Sin embargo, sus visiones optimistas dieron un vuelco romántico en los últimos cincuenta años. Los artistas contemporáneos han enfocado los tópicos de los cuentos de hadas desde una perspectiva crítica y escéptica, con el propósito de perturbar a los espectadores y recordarles que el mundo está dislocado y que estos cuentos no ofrecen una alternativa para la gris realidad. El choque de los cuentos de hadas surge, en su opinión, de los conflictos de la década de 1960, cuando los movimientos antibélicos y de defensa de los derechos civiles, seguidos por un resurgimiento del feminismo y de las reformas educacionales y políticas, llevaron a muchos jóvenes a creer en el poder de la imaginación y la esperanza utópica.

Zipes expone que ha notado dos tendencias principales en las recreaciones y los choques de cuentos de hadas en las últimas décadas. La primera, lo que llaman “hacer una remake” y recrear cuentos clásicos. La segunda, mosaicos en conflicto, consiste en pinturas, esculturas y fotografías que se basan en una selección de fragmentos de cuentos de hadas para evocar una sensación de asombro o bien de desconcierto. Las imágenes parecen de otro mundo, extraño y exuberante. No se asocian con el cuento de hadas en particular; son cuentos de hadas en sí mismos. La mayoría no evoca utopías ni promete la felicidad. Son simplemente alteridad o mundos de extrañamiento. El 70% de los artistas que se han profesionalizado en Inglaterra desde mediados de los años 80 son mujeres.

Luego de los siete capítulos, dos apéndices cierran el libro: el apéndice A “Erudición sensacionalista: una «nueva» historia de los cuentos de hadas”, en donde Zipes critica la obra de Ruth Bottigheimer señalando que la autora en Orígenes de los cuentos de hadas, difusión de los cuentos de hadas y teoría literaria folclórica descarta la tradición oral como fuente de los cuentos de hadas literarios y proclama que Gianfrancesco Straparola fue

el inventor del género en el siglo XVI. Zipes considera que la “nueva” historia de los cuentos de hadas de Bottigheimer solo puede considerarse “erudición” sensacionalista.

Por último, en el apéndice B, “Erudición reduccionista: una «nueva» definición del cuento de hadas”, Zipes critica la obra del antropólogo contemporáneo Willem de Blécourt, manifiestando que este autor intenta “sacudir” a folcloristas y especialistas en cuentos de hadas del mundo entero para que reconozcan que solo él (y no Bottigheimer) sabe cuándo comenzaron a existir y solo él puede determinar la “verdad” de la historia del género.

Finalmente, y casi a modo de conclusión, Zipes culmina este apéndice y su libro preguntando lo siguiente: ¿de dónde provienen todos estos cuentos sicilianos, franceses y de Europa Oriental? Ciertamente no provienen de libros, y no obstante los libros pueden haber tenido algún rol en su desarrollo. Todavía resta mucho trabajo por hacer si queremos captar el motivo del surgimiento de los cuentos de hadas y de su persistencia. Solo los investigadores sensatos con objetivos modestos nos permitirán comprender la naturaleza irresistible e inexplicable de los cuentos de hadas, que aún requiere explicación e interpretación.

Caperucita, la mal leída

Desde un punto de vista léxico intenté eliminar todas las asperezas arcaicas que nos alejan del corazón de las cosas. Y luego busqué un ritmo, la coherencia de un paso, la respiración de una velocidad particular y de una lentitud especial. Lo hice porque creo que acoger un texto que viene desde tan lejos significa, sobre todo, contarlo con la música que es nuestra.

Alessandro Baricco, Homero, Ilíada

Caperucita, la pequeña Caperucita, la más reescrita de todas, la más metaforizada, la más interpretada y reinterpretada, la mal leída. Cuando Perrault traspasó las múltiples versiones orales a “la suya, escrita”, adaptó la tradición (que siempre es popular, y por tanto no le interesan los protocolos) al gusto de la corte de Versalles (que si bien era la mar de libertina, por esas cosas de la estética neoclásica se había impuesto eso de

“educar deleitando”). Entonces ¿qué hace el querido Charles? Culmina el cuento con que a Caperucita y a la abuelita se las come el Lobo. No hay cazador ni leñador ni tu tía que las rescate. ¡Castigo!, dice Perrault, pena de muerte para las niñas desobedientes. Pero no solamente dice eso. La moraleja de Perrault es extensa y tiene varias aristas. Quizá la más pregnante es aquella que censura a las mujeres que escuchan las palabras tentadoras y seductoras de los Lobos (claro queda, dentro del mismo relato, que ya el Lobo ha dejado de ser un animal, sino que es cualquier hombre que busque dentro de la espesura del bosque “aprovecharse” de la inocencia de una niña-mujer). Es propio de la naturaleza masculina, nos dice, querer el cuerpo de las mujeres; pero no es propio de una niña educada, también nos dice, ceder a esta tentación. Caperucita habla todo el tiempo de la sexualidad femenina, del despertar sexual, de la voracidad masculina y, por supuesto, de la libertad de las mujeres para hacer o no poder hacer lo que les venga en ganas.

Solamente debemos cambiar una letra –en nuestra lengua castellana, claro está– para saber que cuando el relato dice “Y se la comió” está diciendo otra cosa, no tan lejana y también voraz, instintiva y hasta canibal, no ya del orden del apetito estomacal, sino sexual. La abuelita está ahí, como eslabón de esa genealogía de mujeres, entre la madre y la nieta. Acabados sus días, cede su cama a la niña.

Cuando el relato cae en manos (dentro del período romántico, mucho más fiel a las tradiciones folclóricas) de los hermanos Grimm, lo que harán Jacob y William será regresarla a otras fuentes, donde la niña se verá rescatada de la panza del Lobo gracias a la caballerosidad casual de una cazador o leñador, otro hombre del bosque. Sabemos que le abren la panza al lobo y de esa barriga salen íntegras la niña y la abuela. Le llenan la barriga de piedras, lo cosen y lo tiran al río.

No me quedo con ninguna de las dos versiones, pero si debiera hacerlo, creo que en el intento de censura de Perrault (en quien puedo llegar a intuir una gran ironía) está evidenciada toda la carga sexual de este relato nada infantil.

Caperucita es una niña atrevida, capaz de desatender las advertencias de la madre, de aventurarse sola en el bosque, de conversar con el Lobo y de prestarse a su juego. Es un relato de Bella y Bestia, o si se quiere, de cultura y naturaleza, o si se quiere, de inocencia y pérdida. Es un relato que

habla del deseo y la represión. Habla, diría Freud, del retorno de lo reprimido.

Por eso es que son tantas las reescrituras de este cuento, sobre esta niña mujer arrojada en la espesura del bosque a encontrarse con su propio deseo, su libertad, su indentidad, sus derechos, su capacidad de jugar, elegir y ser ella misma… En los extremos, la madre y la abuela (de dónde viene y hacia dónde irá) y en el centro de la escena: el Lobo. Ella verá cómo lo enfrenta, cómo se dejará comer. O no.

Hace unos años Alessandro Baricco se propuso leer en público la Ilíada, luego comprendió que la tarea era imposible, dado que la lectura completa del texto requería alrededor de unas cuarenta horas. Sin abandonar el objetivo de su empresa, Baricco decidió "adaptar" la epopeya de modo tal que su lectura pública y compartida fuese posible. A esta adaptación él la denomina "intervención". A esta intervención nosotros la denominamos "reescritura". A esta reescritura él la tituló Homero, Ilíada. A este título nosotros lo "rebautizamos" como la "Ilíada de Baricco".

Barthes nos dice en Crítica y verdad:

> Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo; es desear no ya la obra sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. Así da vueltas la palabra en torno al libro: leer, escribir: de un deseo a otro va la literatura. (Barthes, 1976: 82)

Si bien Barthes alude a la tarea del crítico cuando hace referencia al deseo del lenguaje de la obra por parte de quien escribe una crítica, creemos que este criterio es transvasable al concepto de reescritura; sin lugar a dudas, reescribir implica no solamente la previa y necesaria lectura de un texto, sino la apropiación misma del lenguaje de ese texto, la apropiación de sus metáforas, sus espacios en blanco, sus metonimias (dado que toda reescritura es metonímica en cuanto toma una "parte" de la escritura para poder reemplazarla en la cadena significante por otro deseo: innombrable e inconcluso. Sabemos que la metonimia, junto con la metáfora, es una de los mecanismos de la figuración onírica. Por otro lado, "en la medida en que la metonimia consiste en un desplazamiento de los significantes que culmina con la supresión de algunos segmentos de la cadena discursiva, puede suponerse que el inconsciente se manifiesta por la censura a que somete el segmento que desaparece. Pero hay que precisar, además, que el

significante desplazado no remite a un objeto que colmaría el deseo, sino que designa y enmascara al mismo tiempo la ausencia que el deseo marca en el interior de la cadena significante" (Le Galliot, 1977: 75). De hecho, los textos que pueden entenderse como reescritura no se limitan a tomar una parte por el todo (respecto del texto que reescriben), sino a continuarlo dentro de la cadena discursiva, respondiendo a un mecanismo que no solo no se cierra en relación con el texto de referencia, sino que lo continúa).

Vamos a centrarnos en algunos textos que, en principio, se caracterizan por regresar a lo escrito, textos que reescriben, que pueden entenderse como reescritura. Dentro del género tradicional cuento de hadas nos centraremos en una novela y un cuento que regresan a "Caperucita roja". En rigor, no se trata de una reescritura que copia o que reproduce, sino de una escritura simulacro, reescritura que es producción.

Plantea Deleuze (1988: 136) en Diferencia y repetición que por simulacro no debemos entender una simple imitación (al modo platónico), sino más bien el acto por el cual la idea misma de modelo o de una posición privilegiada resulta cuestionado, invertido. El simulacro es la instancia que comprende una diferencia en sí, como (al menos) dos series divergentes sobre las cuales juega, una vez abolida toda semejanza, sin que pueda entonces indicarse la existencia de un original y una copia. Este simulacro, esta reescritura, puede entenderse también como una visitación. Se trata de un encuentro feliz entre iguales, sin jerarquías.

Uno de los conceptos propuestos por Derrida (1971) para entender los "juegos" de la posmodernidad (del posestructuralismo) es el de deconstrucción. Deconstruir es apuntar a una descentralización, a desenmascarar la naturaleza controversial de todo centro. Deconstruir consiste en hacer danzar los juegos binarios de opuestos (propios del pensamiento moderno) sin anclar en ninguno de ellos, promoviendo una verdadera desjerarquización. Este concepto de Derrida puede leerse en correlación con el de simulacro propuesto por Deleuze (ya señalado), puesto que el simulacro rechaza la idea de un original. Sin original no hay copia (he aquí un par binario jerarquizante), por lo tanto, no hay centro.

José Amícola (2003: 29) sostiene:

En muchos sentidos, cada género literario suministra, entonces, un plus de sentido. Este valor agregado de sentido va, por cierto, contra la creencia de que un género literario se percibe como un molde vacío e

intercambiable, así como también ahistórico. El género literario es, por ello, la piedra de toque contra cualquier enfoque binario contrastivo que lo catalogue como mero hecho formal y, por lo tanto, pieza clave de cualquier discusión teórica de la literatura. El género literario […] es un territorio de ficción de sentidos y, por ello un lugar altamente productivo para el desarrollo de una crítica cultural.

La distinción entre géneros mayores y menores hace tiempo que comenzó a ser una cosa del pasado. Las novelas han dejado de ser novelas, las autobiografías han alternado con la ficción, la novela histórica ya se tiñó de subjetividad, ya contó el otro lado de la historia, la de los vencidos (el lado de la sombra, al decir de Foucault); el cuento de hadas ha dejado de tener un final feliz, el policial dejó de presentar un caso resuelto, el relato gótico dejó de provocar un miedo decimonónico. Es decir, los géneros comenzaron a cruzarse, a cuestionarse, a promover nuevos campos semánticos, nuevos horizontes de lectura y de sentido. Por eso no puede entenderse la posmodernidad sin todo el arsenal moderno (modernidad que comienza con el cogito cartesiano, pero que, yendo más atrás, se iniciaría con las categorías binarias jerarquizantes de Platón). Entonces, no puede entenderse la posmodernidad sin toda la historia que la antecede, en cuanto la escritura posmoderna visita escrituras previas, las desarticula, las deconstruye, las atraviesa y las reorganiza. En el caso del género “cuento de hadas”, bien advierte Zipes que son convocados para ser reescritos, sobre todo por mujeres, alrededor de los años 70.

La posmodernidad, desde el gesto de la revisitación y la reescritura, retoma y deconstruye los géneros tradicionales, los estereotipos, los sentidos violentados, cuestionándoles e hibridándolos. Dentro de estos juegos de visitas e invitados, la reescritura vuelve a problematizar, entre otras cosas, la mirada sobre los géneros canonizados y reglados.

Para circunscribir teóricamente a las producciones posmodernas recurriré al concepto de espacio alógico, en contraposición con la lógica que rige las producciones modernas.

Cuando explica la tesis de su libro Massimo Cacciari (1999: 19) señala: “El archipiélago es metáfora del problema de la conexión entre identidad y relación. ¿Cómo es posible afirmar la propia identidad sin, al mismo tiempo, «salir» de ella, sin resolverla en lo otro de sí?”. Para Cacciari el viaje hacia el logos es común a todos. Logos que, desde su

mirada, es viaje. Entonces, puede sostenerse que el logos ha hospedado durante siglos el espacio de lo otro, de lo extranjero, de lo que no era Uno, lo Mismo. Ha hospedado a lo diferente, y lo diferente (el extranjero) en cuanto huésped (hostis) se ha sometido a las leyes impuestas por el logos, hasta que las encontró "i-lógicas" y comenzó a instalar el espacio de lo "a-lógico". Es decir, el huésped (el extranjero, el marginal, el hospedado) estableció los límites dentro de la propia "casa de la Razón" y se apartó de quien tan amablemente le brindó hospitalidad: el hospes (quien recibe y acoge), consciente de provocar la hýbris del orden cultural establecido.

A estas dos dinámicas intentaré prestar atención. ¿De qué manera?, entendiendo los textos seleccionados como la sub-versión del hostis, aquel que, hospedado por el logos, ha debido identificarse (in-diferenciarse) con él durante siglos (la historia de la cultura) y no ha podido apartarse lo suficiente como para alcanzar un estado de "diferenciación". De este modo, las escrituras a las que me acercaré y analizaré podrán considerarse escrituras que dialogan con el hospes, en esa dinámica entrelazada de la que habla Cacciari).

Circunscribiré dicho diálogo (entre el hospes y el hostis) a las teorías que dan cuenta del fenómeno de reescritura, dado que puede entenderse al hostis, es decir, ese elemento hospedado y regido por las leyes "lógicas" del hospes, como un elemento "escondido o subordinado" que, en el momento de ruptura con las normas que lo ligaban al hospes, elevará su propia voz, trazará su propia letra, realizará su propia escritura. Pero esta escritura no se aparta totalmente de la escritura del hospes, sino que, en cuanto dialoga con ella, la reescribe, como en un nuevo dictado, bajo la luz de su conciencia, de su historia, de su margen. Lo que estaba afuera, entra. Es decir, el hostis, separado del hospes, necesita establecer las diferencias, diferencias que solo son posibles en tanto es posible la existencia del hospes, una existencia signada por el orden del logos. Es condición de necesidad, para el estado de diferenciación que signará al hostis, la relación de diálogo con el hospes. Vale decir, no puede haber reescritura sin escritura, ni espacio de lo alógico sin el orden del logos, ni subversión sin versión, ni deconstrucción sin construcción (ni malestar sin cultura). Y, adelantándome a los textos que atenderemos, no puede haber Caperucita en Manhattan y "Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja" sin las versiones de Perrault y los hermanos Grimm de "Caperucita roja".

Así, podemos entender el logos como territorio que se abre en líneas de fuga. La reterritorialización propone un territorio nuevo, abierto siempre a nuevos procesos de desterritorialización, antidogmáticos y creativos.

Hablar de reescritura implica tener presente un proceso donde la escritura exhibe y ostenta una relación de evidente diálogo con otros textos, pues si bien, como sostiene Barthes, el texto es un mosaico de citas, en el caso de la reescritura el texto sería doblemente texto, pues a su condición natural de mosaico (de intertextualidad que podríamos caracterizar como "inconsciente", puesto que no se sabe o es involuntaria) se le suma un estado de conciencia respecto de aquella intertextualidad de la que el mismo texto puede dar cuenta desde su génesis.

Elisa Calabrese y Luciano Martínez (2001: 56) indican:

> Sentar genealogías literarias haría emerger la diferencia y la discontinuidad, al tiempo que [estas] revelan como paradoja el hecho de afirmar la identidad textual partiendo de un proceso heterogéneo […] la reescritura se vería como una modalidad de lectura que ve en el texto la lectura de sus ancestros.

Reescribir es volver, es visitar, es releer, es dialogar, discutir, repensar, reinstaurar, sentar la diferencia. También es admirar, querer ser, parecerse, buscar en el otro, acercarse al otro, alejarse del otro. Es establecer una genealogía, sea para asemejarse, sea para apartarse. Es también determinar una antigenealogía. Reescribir es siempre dialogar, en silencio o a los gritos. En toda reescritura hay siempre presente un gesto de re-conocimiento. Quien lee una reescritura también relee sus propias lecturas. Así, toda una maquinaria se pone en movimiento (una maquinaria tanto cultural como individual).

Los textos en cuestión, producidos dentro de un contexto posmoderno, se caracterizan por presentar, como rasgo en común, un claro diálogo con otros textos canonizados (modernos) que actuarán como hipotextos o genotextos. Dichos textos canonizados (hospes) se verán deconstruidos por la reescritura (hostis). A partir de este juego deconstructivista y desacralizador emergerán nuevos ordenadores de sentido.

Mil veces Caperucita

Lejos de ser solamente un relato para niños, el cuento de hadas se nos presenta –desde sus inicios como relato oral, hasta nuestros días en que luce, más que nunca, sus multifacéticas variantes– como un ejemplo fascinante de la voz/escritura de mujeres (y también de hombres) donde se pone en evidencia la necesidad de subversión y transgresión al espacio del poder androfaloteocéntrico.[2]

En El juego de las astucias, Dolores Juliano propone una lectura del cuento tradicional como un espacio de comunicación y de reivindicación femeninas. Esto no significa que lisa y llanamente no existieran historias con héroes masculinos, pero sí que mientras en las historias y discursos oficiales las mujeres ocupaban espacios secundarios, en los cuentos maravillosos se les ofrece ese lugar desde donde compensar la discriminación sufrida en la vida cotidiana.

Sostiene Juliano que en realidad lo que interesa es saber cómo se articula un relato en una sociedad concreta, más que determinar dónde se originó o si sus raíces son muy antiguas. Las madres junto a las cunas o las abuelas junto al fuego no repetían el cuento de la Cenicienta porque proviniera de una venerable tradición clásica, sino porque hablaba de pesadas tareas domésticas de las que se podían liberar con ayuda de fuerzas mágicas, y estos problemas y estas esperanzas estaban presentes en la vida cotidiana, pues, como nos recuerda Ana María Fernández (1994), los discursos no deben pensarse fuera de la demanda social que los constituye.

Centrándonos ahora en la figura masculina, Dolores Juliano nos recuerda que el cuento de hadas es el único relato de nuestra cultura en el que se encuentra la imagen de “hombre objeto”, entendiendo por tal el que es válido principalmente por elementos físicos o de estatus. De él nunca se detallan las condiciones individuales, solo la valentía. El príncipe es el príncipe y eso es todo; nunca tiene nombre ni atributos.

Frente a él, Cenicienta, Blancanieves, la Bella Durmiente poseen una individualización y una historia más concretas, desde la atribución de un nombre propio, por demás connotativo.

La reescritura posmoderna de los cuentos de hadas se caracteriza por visitar al género desde una perspectiva deconstructivista, instaurando un diálogo entre el original y la no copia, donde el original está siempre presente en los márgenes de la no copia. Juego del que, como hemos

expuesto, tan lúcidamente logra interpretar Cacciari con los conceptos teóricos de hospes y hostis.

El pensamiento deconstructivista posmoderno, encarnado en la figura de Jacques Derrida, es un ejercicio del pensar que supone, más que intentar "fugarse" de la metafísica, permanecer en ella, realizando un trabajo que implique horadarla desde sus mismas estructuras. Algo que Nietzsche, con la figura del filósofo topo, ya se había propuesto. El pensar deconstructivista no apunta a ir "más allá", sino a una permanencia "que horade" pues entiende que es desde "adentro" del edificio de la metafísica que se debe trabajar. Este es el trabajo del pensamiento en las grietas y en las fisuras, que ya se realiza en el lenguaje mismo (Cragnolini, 1999: 14 ss.).

El lenguaje filosófico, dice Derrida, es pues una máquina de jerarquización que constantemente produce y reproduce nuevas oposiciones, nuevas interpretaciones binarias de los conceptos. Señala que apenas pretendemos desembarazarnos de una oposición nos vemos envueltos en una nueva jerarquía (como en el caso de la inversión y del trabajo negativo de la dialéctica especulativa, pues esta se deconstruye siempre).

Es importante señalar que para Derrida no resulta suficiente pretender criticar la metafísica por medio de una simple "puesta de cabeza" de sus valores y sus conceptos, pues la deconstrucción no se trata de una mera "inversión" de los términos. Nos recuerda que a la identidad no se le puede oponer otro concepto sino un cierto tipo de trabajo textual.

Para llevar a cabo este "cierto tipo de trabajo textual" que sugiere Derrida, hemos hallado como punto de andamiaje el espacio-tiempo de la Edad Media, momento histórico-cultural de cristalización de la Mismidad, bajo la impronta inquisidora del poder religioso del cristianismo.

El "deseo" en el período medieval interrumpe la continuidad de la categoría "cuerpo/alma" y la inscribe en un marco de oposiciones y dicotomías a partir de una visión del cuerpo como sede de la concupiscencia y de los apetitos sensibles opuesta al "alma" como sede de la "potencias intelectivas superiores" (Naughton, 2005: 30).

El pensamiento y en especial la escritura posmodernos (escritura llevada a cabo por mujeres en este caso) presentan la escenificación de un malestar en la cultura. Dicha cultura, a través de un pensamiento binario jerarquizante que se ha dado en llamar lógico, se ha ocupado de imponer

modelos arquetípicos femeninos, que han terminado de definirse como tales durante la Edad Media (la puta, la santa, la tonta, la bruja, la virgen). Llegados a un estadio de la cultura en los siglos XX y XXI, que conocemos bajo el nombre de posmodernidad, tales modelos se ven sometidos, a partir de un pensamiento alógico (deconstructivista), a una reescritura que los desmitificará, los reconstruirá y someterá a los avatares del devenir.

Marta López Gil (1994: 36) se propone el arduo trabajo de reflexionar en torno de la problemática. ¿Cómo pensar de otra manera?, se pregunta, y señala:

> El pensamiento Uno, el pensamiento sin error, el pensamiento acumulativo, el pensamiento piramidal, esa imagen desaparece y, con ello, la soberanía del sujeto que "lo sujeta". Aparece, en cambio, un pensamiento cuya base no son ideas claras y distintas, representación de supuestas identidades o formas fijadas a priori, sino un pensamiento producto de facultades dispersas. En definitiva, y como lo dice tan bien Foucault en su ensayo, fin de la filosofía de la representación de un sujeto y comienzo de la filosofía de la diferencia, no diferencia dialéctica conciliadora en la que la negación es negativa, por un lado, y, por el otro, desaparece en la unidad de una nueva síntesis, sino de una diferencia a secas.

El "deseo" en el período medieval interrumpe la continuidad de la categoría "cuerpo/alma" y la inscribe en un marco de oposiciones y dicotomías a partir de una visión del cuerpo como sede de la concupiscencia y de los apetitos sensibles opuesta al "alma" como sede de las potencias intelectivas superiores.

En lo que toca a la reescritura de cuentos de hadas, podemos señalar como antecedente del tema los estudios y las lecturas de Christina Bacchilega (1999), Elizabeth Wanning Harries (2001) y Donald Haase (2004), todos ellos enfocados en la reescritura de los cuentos de hadas en lengua inglesa y francesa.

Así, el libro de Bacchilega se propone entender el cuento de hadas no ya como literatura infantil, sino dentro del contexto más amplio del folclore y los estudios literarios. Se centra en las estrategias narrativas a través de las cuales están retratadas las mujeres en cuatro cuentos clásicos: "Blancanieves", "Caperucita Roja", "La Bella y la Bestia" y "Barba Azul". Bacchilega rastrea las fuentes orales de cada cuento, ofrece una

interpretación provocativa de versiones contemporáneas de Angela Carter, Robert Coover, Donald Barthelme, Margaret Atwood y Tanith Lee, y explora las formas en que los cuentos se transforman en films, programas de televisión y musicales. Enmarca su análisis de los cuentos de hadas con una lente deconstructiva, buscando la capacidad de cada revisión para descifrar la moraleja del cuento de hadas tradicional para ser cuestionador.

Por su parte, el estudio de Harries se propone reintroducir a los lectores del siglo XXI en una tradición del cuento de hadas "perdida": los ricos y complejos cuentos escritos por mujeres francesas del siglo XVII, las conteuses (contadoras). Estas mujeres aristócratas, habitués de los salones literarios de la época, han sido, en gran medida, desestimadas y omitidas del canon tradicional del cuento de hadas (en gran medida formado por autores hombres).

Harries plantea que, en rigor, hay dos tradiciones del cuento de hadas: el modelo compacto ejemplificado por los Grimm, Andersen, Perrault y otros, y los elaborados cuentos de las conteuses. En el tercer capítulo se aparta de Francia y salta el canal y llega a Inglaterra para discutir la invención del siglo XVIII de los cuentos folclóricos ingleses. Discute la existencia de una tradición oral más temprana que llevó al surgimiento de los cuentos escritos y ofrece ejemplos de influencia obvia de las conteuses en algunos de los cuentos didácticos escritos para niños a fines del siglo XVIII.

Finalmente, los dos últimos capítulos de Harries saltan al siglo XX para discutir cómo las escritoras modernas –Anne Sexton, Angela Carter, Crista Wolf y Carolyn Steedman, entre otras– han reclamado la tradición de las conteuses de cuentos de hadas y la han hecho propia, una tradición de mujeres modernas.

Atendiendo ya a la investigación de Donald Haase,[3] podemos decir que se trata de un análisis que discute los cuentos de hadas desde un ángulo feminista.

El panorama de Haase es una investigación cronológica de los diferentes estados en la investigación del cuento de hadas. Mientras que el temprano movimiento feminista sobre todo criticaba la pasividad de los personajes femeninos de los cuentos de hadas, el espectro posterior se ha ampliado y se inventaron e impusieron nuevos enfoques.

Todos estos trabajos tienen una matriz en común, la de acercarse a la lectura y el análisis de los cuentos de hadas desde una mirada que rescata y

valoriza la utopía femenina que ellos esconden o evidencian. Al mismo tiempo consideran a este tipo de cuento desde una mirada feminista que propone una lectura de ellos desde parámetros antropológicos, es decir, respetando el marco de demandas sociales de la época. Así, el cuento de hadas sería un tipo de relato de "origen" femenino que evidencia el lugar asignado a las mujeres en la Edad Media. Desde este lugar, la reescritura del cuento de hadas es leída como una deconstrucción no solo de aquellos cuentos, sino de los modelos femeninos impuestos, porque se parte de la idea de que los cuentos de hadas han funcionado, en su origen, como "tecnologías del yo" en sentido foucaultiano, en cuanto contribuyeron, concretamente en la Edad Media, al proceso de subjetivación de la mujer, y luego se convirtieron en "tecnología del poder" a partir de su instrumentación patriarcal.

Los personajes de los cuentos de hadas, figuras estereotipadas, portadoras de una carga simbólico-imaginaria, se ven inmersos, dentro del contexto de la posmodernidad, en un juego deconstructivo que desbarata los límites del sentido fijo que el mito les ha impuesto, experimentan el pasaje de una visión Una a una visión Otra. Es así que algunos textos, dentro de las producciones posmodernas, recurren a la deconstrucción de las figuras simbolizadas por los discursos medievales (o legendarios), portadoras de un sentido mítico-unívoco; ellas se verán sujetas a una revisitación que las inscribe en un espacio alógico.

Nos acercaremos a los textos seleccionados partiendo de la premisa de Cacciari de "sub-versión del hostis", aquel que, hospedado por el logos, ha debido identificarse (in-diferenciarse) con él durante siglos (la historia de la cultura) y no ha podido apartarse lo suficiente como para alcanzar un estado de "diferenciación", hasta el presente. De este modo, las escrituras a las que nos acercaremos y que analizaremos podrán considerarse escrituras que dialogan con el hospes, dentro de una dinámica entrelazada.

De este modo podremos entender que cada texto posmoderno es uno y es otro, es múltiple, es palimpsesto, es doble e infinito, es inquilino y cohabitante, es sinfónico: figuras del archipiélago. Cada Caperucita es todas las que la antecedieron. Caperucita ha dado lugar a las Caperucitas, la unidad ha cedido espacio a la multiplicidad, la repetición a la diferencia.

Edipo ha llegado hasta a olvidar el sentido del enigma que había resuelto: que el hombre es muchos, que el hombre hospeda en sí innumerables dobles, padre-hijo, hijo-esposo, madre-esposa, hija-hermana,

hermano-hijo, junto a aquello que abarca de algún modo a todos: amigo-enemigo. “Contra-dichos” que no se disponen según sucesiones cronológicas pacíficas, previsibles, sino que resuenan juntos, sobre la misma escena, personae del drama. Nuestro socius por excelencia, nosotros mismos, es alter, es otro, que nos sorprende o seduce o captura y lacera, pero con el cual, sin embargo, cohabitamos irrevocablemente. Archipiélago interior del cual es imagen el archipiélago mediterráneo (Cacciari, 1999: 39).

Así, todo texto es doble, es escritura y reescritura, es un contra-dicho.

Caperucita en Manhattan de Carmen Martín Gaite: la búsqueda de la libertad

Quizá esta novela empiece por llamar la atención desde el título, porque la fuerte impronta imaginaria que proporcionan los cuentos de hadas está relacionada, en primera instancia, con el ambiente y la atmósfera en que transcurren: Edad Media, bosques hechizados, peligrosos y sombríos, torres y castillos. Sin embargo, esta Caperucita nos traslada, desde antes de comenzar su lectura, al barrio más woodyallenesco[4] de Nueva York, lleno de luces, con un arquitectónico puente, un imponente parque, una emblemática estatua abierta al mar, a los barcos, al progreso y al mundo.

Manhattan como ámbito de Caperucita suena “mal” a los oídos del lector, provoca una sonrisa. ¿Por qué Manhattan, para esta nueva Caperucita? Porque es el espacio que simboliza la libertad, mejor dicho, la Libertad. Caperucita ha viajado, a lo largo de los siglos, desde el bosque sombrío de la Edad Media, atravesando la moral neoclásica, disfrutando del folclore de los Grimm, hasta desembarcar en Nueva York, ciudad donde vive la libertad, no ya estatuaria, sino en persona. Porque en esta novela, la Estatua de la Libertad es un personaje: Madame Bartholdi, conjugación de bruja y hada, joven y vieja, bella y decrépita, mortal e inmortal. Madame Bartholdi es el personaje que junto a la abuela enseñan a Caperucita el “camino” de la libertad y la autodeterminación. Madame Bartholdi es, asimismo, un personaje complejo y multifacético. El nombre con el que deambula por las calles de Manhattan es el de Miss Lunatic, su aspecto es el de una vieja harapienta, detrás esconde su verdadera identidad, una mujer “eterna” y bellísima, modelo femenino de la Estatua de la Libertad: ella

misma es la estatua, ella misma es la libertad. Si tomamos estos significantes que configuran el universo del personaje y atendemos a sus tramados metafóricos y metonímicos, veremos cómo en ella se conjugan la belleza, la inteligencia, el poder, el misterio, las dualidades femeninas, bajo el sino de la Luna: cambiante y al mismo tiempo regidora de las mareas y los ciclos vitales. Lunática es también el mote que, peyorativamente, indica el humor antojadizo de las mujeres.

De aquel cuento de Perrault de 1697, ajustado a la moraleja,[5] atento a dejar como enseñanza que las buenas niñas no deben hablar con ningún desconocido porque los desconocidos son señores con intenciones de abusar de las señoritas lindas y confiadas, ha quedado poco pero muy significativo: han quedado Caperucita, la madre (aunque, más importante aún que la madre misma, la tarta de fresa que la madre envía a la abuelita enferma), la abuelita y el lobo. El leñador valiente y salvador de los hermanos Grimm en 1812 pareciera no ser necesario, pues a esta Caperucita no se la come ningún lobo, porque ella sabe negociar el precio de su libertad y está acompañada por otras mujeres que saben conducirla por el camino de la búsqueda individual: Estados Unidos es la tierra de las oportunidades.

Así, la madre, Vivian Allen, está retratada como una mujer alejada de los verdaderos intereses de la hija, inmersa en una rutina que no la hace feliz. La madre de Sara Allen (así el nombre de la nueva Caperucita) reproduce mandatos y la escandaliza todo aquello que ponga en marcha el desorden. Su gran pasión es cocinar tartas de fresa, receta ancestral que la convierte en especialista; desconoce el hartazgo que esta tarta provoca entre los miembros de la familia que deben comerla repetidamente. Sin embargo, la tarta funcionará como elemento mágico que pondrá en contacto entre sí a los otros personajes de la historia.

Vivian Allen se dedicaba por las mañanas a cuidar ancianos en un hospital de ladrillo rojo rodeado por una verja de hierro. Cuando volvía a casa, se lavaba cuidadosamente las manos, porque siempre le olían un poco a medicina, y se metía en la cocina a hacer sus tartas, que era la gran pasión de su vida: “La que mejor le salía era la de fresa, una verdadera especialidad” (16). El padre de Sara, el señor Samuel Allen, era fontanero.

El personaje que atrae la atención de la niña es la misma abuela, Rebeca Little, quien lejos de ser aquella viejita enferma y bastante ingenua de las versiones del cuento tradicional, está verdaderamente cerca del deseo, de la vida y de los placeres. La abuelita tiene un pasado lleno de

brillos, de amores, de noches y de anécdotas. Rebeca, al igual que Miss Lunatic, tiene una doble personalidad, posee un nombre artístico: Gloria Star, la cantante de music hall. La abuela y la nieta están mucho más unidas entre sí que las madres con sus hijas, es así que la señora Allen queda afuera de los intereses vitales de su propia madre y de su propia hija: vivir, ser felices y disfrutar la libertad, como único camino. Pareciera que el texto quisiera decirnos que existe una generación que ha quedado apresada.

Mientras hablaba miraba alrededor. Aunque sus temores se habían desvanecido al dar la luz, la verdad es que el dormitorio estaba hecho una catástrofe. Presentaba un aspecto que dificultaba seguir jugando a ser Gloria Star en sus tiempos de esplendor declinante. Olía a colillas, a cerrado, a sudor y a perfume barato. Por el suelo y colgando del respaldo de los asientos, se veía un revoltijo de ropas de toda índole, y encima de la gran cama deshecha, había un montón de cartas, fotografías y recortes de prensa esparcidos sin orden ni concierto. (61-62)

Pero no se atrevía a decírselo a su madre, como tampoco se atrevía a confesarle que no le hacía ninguna ilusión tener hijos para adornarlos con sonajeros, chupetes, baberos y lacitos, que lo que ella quería de mayor era ser actriz y pasarse todo el día tomando ostras con champán y comprándose abrigos con el cuello de armiño, como uno que llevaba de joven su abuela Rebeca en una foto que estaba al principio del álbum familiar, y que a Sara le parecía la única fascinante. (17)

Esta Caperucita es más astuta y menos inocente que la primera porque ha tenido la dicha y la ventura de leer. Sara es una lectora ávida y reflexiva. Existe un personaje que la provee particularmente de libros, el ex novio de la abuela, Aurelio, un personaje que ella relacionará siempre con las lecturas y las librerías, aunque nunca lo llegó a ver. El rey-librero de Morningside le regaló, cuando tenía dos años, un rompecabezas enorme con cubos que llevaban en cada cara una letra mayúscula diferente, gracias a este juego Sara se familiarizó prontamente con las vocales y las consonantes.

La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; cogía toda una página y

no podía dejar de mirar. En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. (23)

La lectura y las palabras serán la llave hacia la libertad de esta Caperucita posmoderna. Sara juega a inventar palabras y hay unas en especial, las "farfanías", que son las palabras inventadas que le dan felicidad. "Por ejemplo, «miranfú» quería decir «va a pasar algo diferente» o «me voy a llevar una sorpresa»" (35). Esta creatividad provoca en la madre temor, casi espanto; solo puede aducir que su hija está loca y con la vecina arguyen que lo que tiene es "complejo de superdotada". Las primeras palabras que Sara escribe en un cuaderno que le regaló su padre son río, luna y libertad.

¿Quién es el lobo en este relato? Se trata de un viejo millonario, fabricante de pasteles; su nombre es Edgard Woolf, mejor conocido como el rey de las tartas. Tiene casi todo para sentir que no le falta nada, pero algo anda mal en sus negocios: la tarta de fresas no está a la altura del resto de sus productos.

Este lobo no tiene nada de dañino: con dos rostros como la mayoría de los personajes allegados al espíritu de Sara-Caperucita, cumple el rol de dar felicidad a más de un personaje: míster Woolf era un antiguo amor de la abuela, se reencuentra con ella y beben champán, compra la receta a la señora Allen y le permite ver que existe algo de magia en la realidad. Podríamos decir que este lobo sabe complacer a las mujeres con aquello que verdaderamente necesitan.

Luego de una serie de peripecias que giran alrededor de estos personajes –hostis en el hospes, en términos de Cacciari–, la novela finaliza con una cita de Pico della Mirándola, que dice así: "No te hice ni celestial ni terrenal, ni mortal ni inmortal, con el fin de que fueras libre y soberano artífice de ti mismo, de acuerdo con tu designio" (204).

Finalmente, "metió la moneda en la ranura, dijo «¡Miranfú!», se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad" (205).

Mucho podría añadirse a lo expuesto; de todos modos, lo dicho es suficiente para poder entender los grados de correspondencia entre el género clásico “cuento de hadas” y la reescritura posmoderna de este caso particular. Esta Caperucita en Manhattan retoma los núcleos y motivos de las Caperucitas anteriores (me refiero a las de Perrault y Grimm) para establecer un juego deconstructivo, fundamentalmente con los modelos y valores que aquellos cuentos imponían. En lo esencial se trata de cuestionar los mandatos culturales, en la novela de Carmen Martín Gaite encarnados en la figura de la madre: castradora, castrada, sometida, rezongona, inmersa en la rutina, sin vuelo imaginativo; mientras que la bruja de la calle (al mismo tiempo Estatua de la Libertad), la abuela-estrella de music hall (al mismo tiempo expareja del lobo), el lobo (al mismo tiempo señor millonario capaz de complacer deseos escondidos), el exmarido de la abuela (al mismo tiempo rey y señor de las bibliotecas), se contraponen a las figuras estereotipadas y reproductoras de mandatos culturales alejados del placer, la libertad, la autodeterminación, la imaginación y la búsqueda de uno mismo. Caperucita en Manhattan pereciera dialogar línea a línea con el relato de Perrault, cuestionando cualquier índole de moraleja que se quiera determinar por la fuerza, como cualquier otra imposición de sentido.

“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Luisa Valenzuela: la añoranza del lobo

Este relato de Luisa Valenzuela presenta una coincidencia interesante en relación con la novela de Carmen Martín Gaite: nuevamente la madre de Caperucita aparece como una instancia castradora, representativa de un mandato, circunscripta al ámbito de reproducción de las normas patriarcales. Volvemos a encontrarnos con la figura de la abuela inmersa en el espacio de la osadía, del destino que predetermina la búsqueda de la libertad y el placer. “Parece que abuelita es mi destino mientras madre se queda en casa cerrándole la puerta al lobo” (94).

La madre se alza como la metáfora de la castración, impide el acceso al orden del deseo, prohíbe a la hija el acercamiento al lobo. Es más, es ella quien menciona la palabra “lobo”, como si este término llevara implícito el “peligro” que representa el libre acceso a una sexualidad liberada. La madre dice “no”: “No, nena, dice mamá. A mamá la escucho pero no la oigo.

Quiero decir, a mamá la oigo pero no la escucho. De lejos como en sordina" (85).

Entre la madre, que prohíbe y advierte, y la abuela, que libera y permite, está el lobo. El lobo es encuentro en el camino entre una mujer y otra mujer.

Este relato, verdadera ars erotica, es una bella metáfora que habla del dificultoso camino del deseo. Varias instancias refuerzan esta idea. La mujer Caperucita es acechada por un lobo escondido en medio de la vegetación de una selva tropical, cálida y húmeda, ese lobo le hace señas obscenas. El hombre lobo se compara con una fruta, la mejor de todas. La capa roja de Caperucita funciona como metáfora de la virginidad dispuesta a ser perdida. "Alguna hilacha de mi roja capa se engancha en una rama y al tener que partir lloro y llora mi capa roja, algo desgarrada" (88).

La experiencia con el lobo es única, es la experiencia original; las demás, meros simulacros: "A veces con tal de no sentirlo [al lobo] duermo con el primer hombre que se me cruza, cualquier desconocido que parezca sabroso. Y entonces al lobo lo siento más que nunca" (90).

Es así que ese lobo único en su especie y su ferocidad ocupa el lugar de anomal, en términos de Deleuze (1988: 250) (1988: 250); ese lobo está fuera de la manada y, desde el momento en que toca a Caperucita, el resto no representará para ella más que sombras del solitario. Caperucita deviene lobo, deviene feroz, deviene búsqueda del placer, deviene erótica y sexual: "¡Feroz! ¡Es como para morirse de risa! Feroz era mi lobo, el que se me ha escapado. Las caperucitas de hoy tienen lobos benignos, incapaces. Ineptos" (96).

Aquel objeto prohibido por los mandatos culturales representados en la voz de la madre (y en la versión de Perrault) se transforma en objeto de deseo que, una vez perdido, arroja al personaje al espacio de la añoranza: "Y era alguien con quien hubiera podido ser feliz, o al menos vibrar un poco. Ay, lobo, lobo, ¿dónde te habrás metido?" (93).

Esta añoranza, este encuentro que ocasiona el sentimiento de pérdida, provoca en Caperucita la búsqueda de su verdadero objeto de deseo, Caperucita deseante abandona madre y abuela para abismarse en el encuentro con el lobo.

No tengo apuro por llegar y encontrar respuestas, si las hay. Que espere, la vieja; y vos madre, disculpame. Sigo cargando tus vituallas

enriquecidas por las que fui añadiendo en el camino, de mi propia cosecha. (96)

Para ello deviene lobo, abandona la cultura para arrojarse a los vaivenes de una naturaleza salvaje. “En el dintel de mi abuela me lamo las heridas, aúllo por lo bajo, me repongo y me recompongo […] Me voy alisando la pelambre para que no se note lo sublime” (97).

El camino de la anagnórisis

Una Caperucita niña, hermanada con Alicia, viviendo en Manhattan, con un Central Park como bosque, en busca de su propia autodeterminación y libertad de pensamiento; otra Caperucita mujer, hermanada con Eros, viviendo en una selva tropical, en busca de un lobo (el único) que la haga vibrar sexualmente son los dos ejemplos de hostis en el hospes, es decir, dos ejemplos de Caperucitas hospedadas en la Caperucita Roja de las versiones de Perrault y Grimm.

Ambas transgreden mandatos maternos para poder andar los caminos de la propia identidad. Pues de eso hablan ambos textos, en diálogo abierto con aquellos textos representativos del género tradicional: de la ruptura con los cánones establecidos y los discursos normativos. Aquel lobo del que Perrault advertía moralmente a las niñas adviene ahora objeto de deseo.

Lejos ya de los héroes trágicos de la Antigüedad, el fenómeno de la anagnórisis permanece. El “reconocimiento” es la consecuencia de un trayecto de peripecias que trajo aparejado, nada más ni nada menos, el acceso al orden del saber.

En el cuento tradicional Caperucita ha permanecido capturada dentro de la ley, del mandato patriarcal, sometida a la palabra ajena, carente de voz propia y de identidad. En los textos abordados en el presente trabajo hemos concurrido a la “escenificación de la subjetividad” (las subjetividades) de Caperucita. Dicha subjetivación del personaje es la resultante del diálogo intertextual y polémico entre las diferentes variaciones del tema.

Regresando a Cacciari y al juego conceptual hospes-hostis, las Caperucitas posmodernas han recorrido el camino del héroe para re-conocerse en el gesto de la autodeterminación y el deseo, escondidos en el hospes, verdadero baluarte de la subjetividad que busca deconstruirse.

1. “La serpiente que fue testigo de una doncella”, recopilado por Gonzenbach en 1868; “Marion”, recopilado por Lévesque en 1875; “Los doce meses”, escrito por la escritora checa Němcováv en 1857; y “María de Madera”, cuento italiano recopilado por Rachel Busk en 1877.

2. Los aspectos que relacionan al cuento de hadas con una escritura-reescritura de mujeres o como una herencia femenina que nominaliza el malestar en la cultura al mismo tiempo que escenifica una conciencia de tipo ideológico-político que inscribe el género, el compromiso, el deseo y la dificultad lo he desarrollado extensamente en mi capítulo de libro “Herencias femeninas: nominalización del malestar” (Secreto, 1997).

3. El libro de Donald Hasse, Fairy Tales and Feminism: New Approaches se divide en diez capítulos. El escrito por Fiona Mackintosh (pp. 152-153), titulado “Babes in the Bosque: Fairy Tales in twentieth-century Argentine women’s writing”, toma en consideración dentro del panorama de la crítica literaria argentina respecto de la relación cuento de hadas y feminismo al artículo citado anteriormente: Cecilia Secreto (1997).

4. Allen es el apellido de la familia de esta Caperucita. Se trata, sin dudas, de un guiño intertextual que nos conduce a la figura de Woody Allen, director de cine norteamericano que se caracteriza por haber filmado durante un largo período de su carrera solamente en la ciudad de Nueva York. Especialmente la película Manhattan demuestra la predilección del director por este barrio neoyorkino.

5. La moraleja de la versión de Perrault dice así: “Aquí vemos que la adolescencia, / en especial las señoritas / bien hechas, amables y bonitas / no deben a cualquiera oír con complacencia, / y no resulta causa de extrañeza / ver que muchas del lobo son la presa. // Y digo lobo, pues bajo su envoltura / no todos son de igual calaña: / los hay con no poca maña, / silenciosos, sin odio ni amargura, / que en secreto, pacientes, con dulzura / van a la siga de las damiselas / hasta las casa y en las callejuelas: / más, bien sabemos que los zalameros / entre todos los lobos, ¡ay!, son los más fieros”.

CAPÍTULO 3

El cuento de hadas: un hilo para tejer la desterritorialización y la reescritura

Hay cosas que nos llevan más allá del mundo de las palabras, es como el espejito de los cuentos de hadas: se mira uno en él y lo que ve no es uno mismo. Por un instante vislumbramos lo inaccesible… por lo que clama el alma.

Aleksandr Solzhenitsyn, discurso de aceptación del premio Nobel

Donde se analiza y se explica por qué el cuento de hadas es un género literario privilegiado para la matriz feminista y de qué modo los personajes y sus roles fijos aluden a atributos de género asignados por el binarismo patriarcal. Tanto los estudios folclóricos, históricos, culturales, psicocríticos como feministas contribuyen a tejer una red conceptual y un aparato crítico que posibilitan percibir el molde engendrador y reproductor de otros tipos de relato. Las reescrituras de estos cuentos (posibles muchas veces a partir de hacer correr de lugar lo que estaba fijado desde la estructura de base) habilitan a representar y deconstruir distintos aspectos de la opresión patriarcal y sus violentamientos simbólicos, desde una perspectiva de género.

Los dos apéndices del capítulo ponen en correlato el imaginario sadiano y la historia de Juana, llamada "la loca", con el universo simbólico del cuento de hadas y la dialéctica víctima/victimario, es decir, con el paradigma de poder ejercido sobre los cuerpos del "otro" minorizado.

Todavía nos sorprendemos cuando leemos o escuchamos definir a la Edad Media como los mil años de oscuridad. Indudablemente, desde un acercamiento etimológico, lo que media –el medio– es un espacio de transición, un espacio "entre", pero desde ningún punto de vista podríamos llegar a decir que la Edad Media es un entredós, sino que ella es todo un espacio en sí misma. ¿Qué es lo que nos hace seguir repitiendo que la Edad Media es una etapa oscura a la espera de la luz del Renacimiento? Tal vez la idea de sus anchos muros, sus fosas, sus cruentas luchas religiosas. Sin duda, la Inquisición: la fuerza de un poder eclesiástico-patriarcal, ordenador de sentido, controlador de las palabras, de los discursos y las acciones. Si bien este mundo patriarcal no es privativo del período medieval, sino que se ha venido gestando ya desde la Antigüedad, es durante este período

eminentemente teocéntrico y falocéntrico el momento en el que, a fuerza de ser prohibidas y controladas, las voces silenciadas van a buscar nuevos modos de pronunciarse bajo aspectos disfrazado y armar nuevos ordenadores de sentido.

Por eso la Edad Media, más allá de su aparente "oscuridad", es proliferación de discursos y de sentidos ocultos y ocultados. Sus interminables mil años de afianzamiento del cristianismo, de herejías, de luchas religiosas, de guerras de poder, de inquisiciones, han fecundado el espacio propicio para el cultivo de "figuras" que se irán fortaleciendo y ramificando con el correr de los siglos. Lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, el pecado y la virtud, el Paraíso y el Infierno, los fieles y los infieles son algunos de los pares binarios que cobrarán un sentido nuevo durante ese período. Junto a esta división del mundo se irán conformando figuras que ya aceptarán ya repudiarán el orden impuesto, se insertarán en él o lo rechazarán: la virgen, la puta, la madre, los santos y las santas, el caballero, el rey, la reina, la princesa, el príncipe, la bruja, las hadas, el demonio, el inquisidor. Todos ellos actuarán alrededor de cuatro espacios fundacionales: el castillo, la iglesia o abadía, la aldea y el campo o bosque (sin mencionar los espacios o topos imaginarios: el reino de las hadas, el aquelarre y el infierno).

En función de estos tipos sociales y de estos espacios fundacionales se va a organizar prácticamente la totalidad de los discursos medievales. Uno de ellos es el que nos importa particularmente; se trata del cuento de hadas. Jean Campbell Cooper (1998: 77) señala que en su función esotérica el cuento de hadas es un género inflexible y moralista: "En él no cabe la ambigüedad: hay que tomar la decisión adecuada para después vivir feliz por siempre jamás o, en el caso contrario, fracasar y recibir el castigo".

Diversos relatos conformarán la malla discursiva medieval, relatos tanto del orden "oficial" (lo sagrado) como del orden de lo prohibido, marginal (lo profano), transgresores del ámbito oficializado. Por eso conviven, bajo diferente luz, durante la Edad Media, las traducciones y relecturas de los filósofos griegos, especialmente Platón y Aristóteles bajo el crisol de Agustín y Tomás; el mester de clerecía y el de juglaría (vida de santos, milagros de María, estampas y relatos cristianos y de la vida de Jesús, la escritura y conformación de la misma Biblia, las hazañas de los caballeros en honor a Dios –la Iglesia– y a sus reyes); los trovadores y las

trovadoras, que escribirán cantos de alabanza a la persona amada que trascienden lo puramente espiritual.

Queda aún otra dualidad de la que todavía no hemos dado cuenta. Se trata de la distinción entre la tradición oral y la tradición escrita (que, desde ya, va mucho más allá de la simple diferenciación entre mester de clérigos o de juglares). Y es precisamente sobre esta distinción sobre la que se sustenta nuestra lectura y propuesta teórica respecto del cuento de hadas.

Sabemos que se denomina de este modo a cierto tipo de relatos que presentan particularidades que mucho han dado que hablar tanto a formalistas (Propp, entre ellos), estructuralistas (Greimas, entre ellos), psicoanalistas (Bruno Bettelheim, Jung, entre ellos) como a feministas y posmodernos, entre otros. En el capítulo anterior hemos recurrido al estudio de Zipes como el mejor ejemplo que reúne una presentación de todas las posibilidades de abordaje asumidos hasta el momento.

Lejos de ser solamente un relato para niños, el cuento de hadas se nos presenta –desde sus inicios como relato oral hasta nuestros días, en que luce, más que nunca, sus multifacéticas variantes– como un ejemplo fascinante de la voz/escritura de mujeres (y también de hombres, como veremos más adelante) donde se pone en evidencia (aunque no siempre se lo haya visto así, precisamente porque la metáfora y la metonimia ocultan las figuraciones subyacentes) la necesidad de subversión y transgresión al espacio del poder androfaloteologocéntrico.

Bruno Bettelheim (1979) nos recuerda que, según la Biblia, la hemorragia es heredada de mujer a mujer. Nos apropiaremos de esta metáfora porque sirve para explicar lo femenino como una heredad de distinto orden que la masculina, así como para introducir la idea del cuerpo a cuerpo entre las mujeres; pero también la idea de una memoria femenina, sea la memoria del cuerpo, del género, de la cultura o de los mandatos. Una mujer entra en la menopausia y ya no puede engendrar, otra heredará esa sangre, esa hemorragia, junto con el mandato de la maternidad exigida y obligada (interpretando la metáfora bíblica).

Esta hemorragia (imagen de los ciclos femeninos, del mandato bíblico y patriarcal que impone a la mujer la maternidad, el cuidado de los niños y, consecuentemente, del hogar) producida en el encuentro con otra mujer no es solo la hemorragia de la sangre, sino también la de la palabra, la de la voz.

Entonces, siguiendo con los implícitos de la cita bíblica, proponemos plantear al cuento de hadas también como un espacio de heredad femenina, de transmisión de mujer a mujer. Al igual que una suerte de hemorragia que recuerda mes a mes la posibilidad de la maternidad y el mandato de asumirla, el cuento de hadas se constituye en esa hemorragia del orden de lo verbal donde la voz silenciada se filtra para transgredir los mandatos asumidos y recordar el deseo.

Queda, entonces, explicar de dónde surge esta hipótesis de entender al cuento de hadas como espacio de lo femenino y para eso recurriremos a Dolores Juliano.

Comencemos esta propuesta intentando encontrar el "había una vez" de la historia. Pensemos, por ejemplo, que las mujeres, ante la necesidad de plantear otros modelos femeninos que se opusieran a esa imagen estereotipada e impuesta por el mundo patriarcal, aprovechan la vía de comunicación menos controlada, la de los cuentos infantiles, a través de los cuales narraban situaciones en donde ellas eran las protagonistas, tomaban decisiones propias y eran capaces de enfrentar al "mal" con el fin de obtener riqueza y poder.

Como ya habíamos señalado, en El juego de las astucias Dolores Juliano propone una lectura del cuento tradicional como un espacio de comunicación y de reivindicación femeninas. Esto no significa que lisa y llanamente no existieran historias con héroes masculinos, pero sí que mientras en las historias y los discursos oficiales las mujeres ocupaban espacios secundarios, en los cuentos maravillosos se ofrece ese lugar desde donde compensar la discriminación sufrida en la vida cotidiana.

Tal vez no sea demasiado aventurarnos a decir que este permanente deseo de evasión de los espacios y mandatos patriarcales necesite y busque, para expresar lo difícil de su realización, la anuencia de las hadas, sin las cuales el salto hacia el "otro lado" es imposible. No hay inocencia en los relatos, hay una conciencia permanente de que solamente (de momento) con la ayuda de lo sobrenatural es posible escapar a la fuerza de la realidad.

En los cuentos no entran los temas que preocupan a los hombres, la infidelidad femenina, por ejemplo, pero se discuten largamente la autoridad del padre, la esclavitud del trabajo doméstico, la necesidad de solidarizarse con los hermanos en lugar de con el grupo de alianza, el triunfo de los débiles inteligentes sobre los fuertes tontos, etc. Incluso en el caso de las

mujeres “malas”, estas no son las que abandonan sus “deberes” como propone la ética masculina, sino las que cumplen su rol específico: “las madrastras” –con lo que en el fondo lo que se cuestiona es el derecho del hombre a contraer nuevo matrimonio–, pero aún así son autónomas y nunca se enfrentan con las “buenas” por celos o por el amor de un hombre, sino por ámbitos de poder. (Juliano, 1992: 37)

Podemos pensar, entonces, que mientras la producción intelectual masculina, configurada como historia y literatura oficiales, minimizaba la presencia femenina, haciéndola desaparecer incluso de los ámbitos productivos y políticos en los que actuaba, la producción femenina ampliaba e idealizaba sus posibilidades. Juliano (1992: 13) también señala que “los cuentos infantiles son el único tipo de relato de nuestra cultura en el que se encuentra la imagen de «hombre objeto», entendiendo por tal el que es válido principalmente por elementos (físicos o de estatus)”.

Dice esta antropóloga que en realidad lo que interesa es saber cómo se articula un relato en una sociedad concreta, más que determinar dónde se originó o si sus raíces son muy antiguas. Las madres junto a las cunas o las abuelas junto al fuego no repetían el cuento de la Cenicienta porque proviniera de una venerable tradición clásica, sino porque hablaba de pesadas tareas domésticas de las que se podían liberar con ayuda de fuerzas mágicas, y estos problemas y estas esperanzas estaban presentes en la vida cotidiana, pues, como nos recuerda Ana María Fernández (1994: 49): “Si bien se considera pertinente el análisis de los discursos en su especificidad, este no puede pensarse fuera de la demanda social en que se constituyen”.

Sabemos que los cuentos tradicionales tal como llegan a nosotros, ya impresos (y con ilustraciones que funcionan también como un grafo), han sufrido un largo proceso, atravesando momentos de distorsión, de “filtración”, en términos de adecuarse a los valores de hombres con “formación literaria”, buena posición económica y habitantes de ciudades (como eran prácticamente todos los recopiladores), pero también sabemos que esos relatos han sido generados y transmitidos mayoritariamente por mujeres analfabetas, pobres y de áreas rurales. Tal es así que Charles Perrault, el narrador académico de la corte francesa, se aparta muchas veces de las historias originales por no considerarlas dignas de sus nobles y cortesanos oyentes. A este uso con fines de socialización nos referiremos en detalle más adelante –pues constituye, precisamente, la historia del cuento

de hadas como género literario–, pero por ahora nos interesa insistir en ese carácter liberador para las mujeres que cumplió el relato maravilloso en sus orígenes orales y folclóricos.

Estas mujeres, inmersas en el ámbito doméstico, encargadas de la educación y el cuidado de los niños, “armaban” estas historias donde dejaban traslucir su visión del mundo y sus enseñanzas y donde configuraban su manera de interpretar la realidad. Sin duda, esta experiencia de referencialidad oral, además de sufrir los embates propios de cualquier oralidad, ha ido configurando una malla de voces que, heredadas como la hemorragia, representan un cuerpo a cuerpo generador de un discurso de orden dialéctico en donde se hace manifiesta la participación genérica y una experiencia histórica compartida. No olvidemos que, de acuerdo con Pierre Bourdieu, los actos de nominación tienen el poder de hacer los grupos, constituyendo su sentido común y sus consensos.

El anacronismo está inscripto en la actitud tradicional respecto de la cultura; el letrado tradicional vive su cultura como algo vivo y se vive como contemporáneo de todos sus predecesores. La cultura y la lengua cambian porque sobreviven en un mundo que cambia. (Bourdieu, 1993: 124)

En esta perspectiva, los cuentos tradicionales no solo reflejaban una imagen más o menos idealizada o crítica de la sociedad que los generaba, sino que con frecuencia se centraban específicamente en la problemática de las mujeres del grupo. Así vemos que en ellos los protagonistas son mayoritariamente mujeres, o en el caso en que el papel principal es cumplido por hombres, estos representan ciertas particularidades que permiten la identificación de la relatora con sus vicisitudes. Estas particularidades pueden ser laborales: los protagonistas de los cuentos son sastres, como en el caso del Sastrecillo Valiente, o pueden representar características físicas semejantes a las que se les atribuyen, como ser pequeños o débiles, como en el caso de Pulgarcito. De este modo el cuento tradicional puede definirse como una forma preferente y codificada de transmisión simbólica de sus conflictos” (Juliano, 1992: 72).

Para Rosa María Rodríguez Magda (1994) –teórica feminista española que, en nuestra opinión, ha delimitado con singular precisión la constitución histórica de la subjetividad femenina precisamente en la Edad Media–, debemos recordar, más allá de las mutaciones ulteriores, el valor

estructurante del acervo legendario celta –al que nos hemos referido antes– en un intento de restituir una línea mágica y femenina y reinventar de otra manera aquella hipótesis de Friedrich Engels y Lewis Morgan sobre el matriarcado. Pues en las leyendas celtas la mujer era considerada un ser divino y profético, y mucho de ello hay en las hadas.

Pensemos por ejemplo en dos de las heroínas más famosas de los cuentos, Cenicienta y la Bella Durmiente, y en la influencia que las hadas han tenido sobre sus destinos. Las dos habrían muerto sin conocer a su príncipe. El hada oficia al mismo tiempo como una especie de Celestina que predispone las circunstancias para que los (aún no) amantes se encuentren.

Sin las hadas ese amor hubiera sido imposible. Ellas organizan la escena para que el príncipe "encuentre" a su princesa, casi como por casualidad, pero, en definitiva, sabemos que la joven lo estaba esperando desde hace tiempo y que aquel personaje que creíamos el sujeto se convierte en objeto que "cae en la red", en el trofeo de recompensa a cambio de lo sufrido. En ese sentido, las hadas en estos dos cuentos entre todos memorables actúan con fidelidad a su condición de "hadas madrinas", creación propia –como lo señala Katharine Briggs (1998: 176-177)– de los refinados cuentos de la tradición literaria francesa, desde Perrault a los autores del siglo XVIII de los que se nutrirá el famoso Cabinet des fées (Gabinete de las hadas) donde, en cuarenta y un volúmenes, Charles-Joseph de Mayer recopila los más importantes cuentos de hadas franceses de ese lapso, y que se publica entre 1785 y 1789 a la vez en Ginebra y en Ámsterdam (Lemirre, 1994: 11). Esto hecho, sin embargo, por más que demuestra la cristianización de las antiguas figuras paganas, no traiciona totalmente sus orígenes celtas, pues las fays más salvajes del folclore bretón –al igual que sus antepasadas de la mitología nórdica, las nornas, y las clásicas parcas o fatae– hacían acto de presencia en las ceremonias de imposición del nombre.

Una variante peculiar está representada por Blancanieves, la tercera dentro de la "gran trinidad" de las heroínas del género, donde tanto como la presencia sobrenatural está encarnada en el espejo mágico, la madrastra alcanza una cúspide de maldad metamorfoseándose en bruja. Al respecto, cabe recordar que este relato proviene directamente de la tradición germánica –su primera versión literaria es la recogida por los hermanos Grimm–, lo que nos indica que sus orígenes se alejan del mundo folclórico celta. Pero, dentro de la tradición germánica, los enanos van a recoger gran

parte de la significación bienhechora de las hadas celtas, si bien con articulaciones propias asociadas con su contacto con los metales y sus connotaciones mágico-alquímicas. Es decir que, por su carácter de protectores y salvadores, se pueden asimilar funcionalmente a las hadas y a sus poderes femeninos de resguardo de la vida y reunión de los amantes.

Habíamos señalado ya, con Juliano, que el cuento de hadas es el único relato de nuestra cultura en el que se encuentra la imagen de "hombre objeto", entendiendo por tal el que es válido principalmente por elementos físicos o de estatus. De él nunca se detallan las condiciones individuales, solo la valentía. El príncipe es el príncipe, y eso es todo, no tiene nombre ni atributos. En cambio, Cenicienta, Blancanieves, la Bella Durmiente, poseen una individualización y una historia más concretas, desde la atribución de un nombre propio, por demás connotativo. Detengámonos, por ejemplo, en Cenicienta.

En un mundo donde los privilegios eran privativos de los nobles y los hechos importantes transcurrían solo en palacio, poder ascender de sirvienta a princesa era un sueño irrealizable (no olvidamos en este punto que, en la primera versión del Pentamerón de Gian Battista Basile, "La Gatta Cenerentola", Cenicienta –que se llamaba Zezolla– era hija de un rey). Sin embargo, en la versión definitiva –registrada primero por Perrault y luego por los hermanos Grimm–, Cenicienta, que no es hija de reyes como la Bella Durmiente o Blancanieves (a quienes los "malos hados" intentan quitar este privilegio con la sombra del sueño o de la muerte), logra llegar a princesa con la sola dote de su bondad y belleza.

La Bella Durmiente no conoce lo que es preparar un almuerzo o fregar una olla, hasta sus quince años vive rodeada de comodidad y distracciones. Blancanieves se dedica a las tareas hogareñas, sí, pero allí, en la casa de los siete enanitos, todo es diminuto, como en una casa de muñecas, es decir que Blancanieves juega a ser ama de casa. Cenicienta, no: es la mujer de la domesticidad: ella lava, cocina, limpia pisos, es maltratada y nunca tiene tiempo para sí.

La prueba por la que deben pasar Blancanieves y la Bella Durmiente es burlar a la muerte (a las brujas) despertando de un largo sopor; Cenicienta no, siempre despierta, ella da el paso que pocas mujeres logran dar dentro de los cuentos maravillosos: ascender dentro de la escala social (como la harán las hijas de los molineros o de los zapateros, todas ellas sin nombre, por eso tomamos a Cenicienta como su representante). Comienza

siendo “una” y termina siendo la “otra”; es el personaje del “antes” y el “después”, que abre una puerta de posibilidades, aunque sea imaginaria, a las mujeres domésticas.

Cenicienta es la expresión catártica, transformada en mito, de los deseos de la mujer oprimida y carenciada (abandonada por la madre, ignorada por el padre, esclavizada por la madrastra y burlada por las hermanastras) que anhela mostrar lo que hay en ella, lo que verdaderamente se esconde bajo esa polvorienta capa de ceniza que enmascara sus facciones, ceniza bajo la que se ha sepultado un antiguo matriarcado primitivo censurado por el falologocentrismo.

Por eso Cenicienta es un relato de carácter especular: Cenicienta es la heroína femenina más cercana a la injusta realidad que viven las fregonas, esas abuelas de nuestras tatarabuelas, que después de trabajar durante todo el día narraban, antes de dormirlos, estas historias a sus hijos e hijas.

La magia de las hadas buenas, o más precisamente del hada madrina, ha hecho posible este paso desde un mundo de realidad marginal a un mundo de fantástica felicidad marital (que, como ya veremos, presenta también sus problemas). Las hadas permiten enlazar, como en este relato, a los pobres con los ricos, pues la riqueza juega un papel muy importante en los cuentos de hadas, como elemento constitutivo de la posible felicidad, al lado del amor. Este marcado “materialismo” que, como reiteradamente podemos ver, se manifiesta como recompensa a la voluntad, la bondad, la sabiduría y también la belleza, no es más que la clara expresión de una necesidad concreta ligada a la realidad y no a lo mágico. Varios siglos pasarán hasta que Virginia Woolf (2008) exprese en Un cuarto propio la posibilidad para las mujeres de no tener que perseguir el matrimonio. Allí, más claramente que nunca en los manifiestos feministas, se destaca la necesidad y urgencia de un cuarto propio y una “renta”, para poder transitar libremente por los senderos del género.

Como lo hemos señalado tangencialmente al ir delineando la evolución del cuento de hadas como género literario, hay una serie de elementos característicos de él que incluye tanto un cierto tipo de personajes, objetos y animales como parámetros de espacio y tiempo peculiares y una determinada estructuración de la acción, que debe terminar en un cierre necesariamente feliz. Asimismo, las relaciones que vinculan a sus personajes nos remiten de forma privilegiada a un ámbito particular –la

familia– con sus amores, odios y rivalidades. Pasaremos entonces a considerarlos, partiendo, como cabe imaginar, de las tan queridas hadas.

Ni madre ni madrastra: hada madrina

Que las hadas sean buenas se debe a una imposición de sentido tan construida como que las brujas sean malas. Y esto se lo debemos, entre otras cosas, al cuento de hadas. Decimos "entre otras cosas" porque, sin lugar a dudas, el discurso religioso y, sobre todo, las persecuciones a las herejías han tenido mucho que ver en esta separación dicotómica, altamente congruente con la moral medieval marcadamente binaria –y a la cual nos remitimos, pues, como lo hemos señalado, la Edad Media es el "caldo" en el que se cuece el cuento de hadas–, que ha hecho de las brujas seres perseguidos y quemados, acusadas de estar al servicio del mal y de copular con el demonio.

Casi podríamos decir que bruja buena y hada mala son oxímoron o, si se quiere, que una bruja buena es un hada, así como un hada mala es una bruja. Pero para llegar a esta simplificación, a esta reducción, fue necesario que se decantaran ciertos ordenadores de sentido hasta alcanzar un valor alegórico, que no necesariamente se condicen con la realidad, sino que, como en toda alegoría (en el sentido tradicional y no con el valor que le daría, en el siglo XX, el teórico alemán Walter Benjamin), intentan explicarla a partir del uso de metáforas.

La bruja y el hada serían entonces como el anverso y el reverso de la misma moneda, representarían las figuras del bien y del mal. El hada madrina y la bruja madrastra nos hablan de la ausencia de la figura materna, nos dicen de una madre ausente que se manifiesta a través de estas dos imágenes que nunca la cubren por completo, pero que de continuo recuerdan la ambivalencia humana: la bondad y la maldad como partes constitutivas de su naturaleza. Al mismo tiempo queda dibujada o desdibujada la relatividad de lo que consideramos, dentro de una sociedad, bueno o malo, moral o inmoral, beneficioso o pernicioso, bello o feo, amable o aborrecible. La línea que separa los estados puros de bondad y maldad, fealdad y belleza, maternidad y ausencia de maternidad, maternidad como instinto bienhechor y maternidad como fuerza destructiva,

es una línea que establece una zona de sombras y difuminación, donde los contrarios pueden aliarse en la posibilidad de un tercero excluido.

Al respecto, Luisa Valenzuela (1997: 127) reescribe y reúne las divergencias que promueve esta antinomia en un cuento que se titula “No se detiene el progreso”, donde dice: “A sus espaldas, suponiendo que las tuviera, le decía Brhada: combinación de bruja y hada, porque no se animaban a pronunciarse del todo por lo primero”.

Los cuentos de hadas nos hablan todo el tiempo de madres ausentes, generalmente muertas, y de padres pusilánimes y pasivos que dejan la crianza de sus hijas e hijos en manos de madrastras competitivas, celosas, vanidosas y codiciosas. El álter ego de esa madre muerta, pura bondad en su idealización, será el hada madrina, así como el álter ego de la madrastra será la bruja.

Es interesante aludir, para ilustrar esta hipótesis, a la teoría que sustenta y desarrolla Claude Lecouteux en su libro Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: historia del doble. Lecouteux (1999: 137) señala, entre otras cosas, que a la separación cuerpo-alma, propia del cristianismo, se corresponde en el mundo pagano la idea de desdoblamiento: “En la Edad Media, la noción de doble es barrida por la Iglesia, que la sustituye por «alma» o «espíritu»[…] La creencia es demasiado irracional, tiene que entrar en los cánones o desaparecer”. Vale decir: mientras que en los discursos oficializados la idea de doble desaparece, en los discursos populares y paganos, no controlados (como el cuento de hadas), esta idea persiste:

> Si el alma pone en contacto al hombre con Dios, el doble pone en contacto al pagano con el cosmos entero, incluido el más allá. Pero el otro mundo, según parece, no es el de los dioses; es el de los muertos, el de la ultratumba de donde viene todo conocimiento, reserva de todas las potencialidades de cada individuo y de cada familia. (Lecouteux, 1999: 39)

Lecouteux señala que tras todos estos relatos se puede adivinar un pensamiento simple y profundo: el hombre solo no es nada, tiene que reunir en sí mismo dos principios, el espiritual y el material, o sea, ligarse a su doble.

Somos sumamente conscientes de que, si bien nos hemos referido a las hadas al comienzo de este trabajo, en cierta forma venimos postergando una

pregunta que no podemos eludir del mismo modo en que no podemos eludir su respuesta, y esa pregunta es la siguiente: ¿qué son las hadas? o ¿quiénes son las hadas? La respuesta no es nada sencilla, sobre todo en el contexto desde el que las estamos abordando, el del cuento de hadas. Porque, claro está, hay otra pregunta dando vueltas que se podría formular de esta manera: ¿existen las hadas fuera de los cuentos de hadas? Y la respuesta es, aunque parezca irrisoria, sí, existen las hadas fuera de los cuentos de hadas, existen en la cosmovisión medieval, del mismo modo en que existen las brujas, los súcubos, los íncubos o el mismísimo demonio. Claro que estas hadas no son las mismas que las de los cuentos, pues la literatura (el imaginario) las ha hecho participar bajo la fuerza del estereotipo. Veamos, pues, al margen de las opiniones de Katharine Briggs antes citadas, otras opiniones e ideas acerca de las hadas.

Según Jesús Callejo (1995: 21):

> Las hadas pertenecen al género femenino […] Tradicionalmente, al hombre se le ha considerado compuesto por varias naturalezas, las cuales, abreviando, podrían establecerse en cuerpo, mente, alma y espíritu, cada una de ellas con una densidad y vibración determinada y compleja. Cuando nos referimos a los seres elementales, el tema se simplifica mucho más, pues estos personajes extraordinarios carecen de varias de estas naturalezas, reduciéndose tan solo a un cuerpo (más sutil que el humano, compuesto con las más puras partículas del elemento en que habitan, lo que da lugar a que se puedan transformar y sean visibles) y a un espíritu colectivo, nunca individual, que forma parte de un “grupo-germen”, o alma grupal, según a la familia que pertenezcan (hadas, duendes, gnomos, etc). Al morir simplemente se desintegran en ese elemento colectivo original.

Jean Campbell Cooper cita la definición del pastor escocés Robert Kirk:

> Estas hadas son de una naturaleza intermedia entre el hombre y el ángel, lo mismo que se pensaba que los demonios eran viejos. Son de espíritu inteligente y laborioso y cuerpo mutable y sutil, como el llamado astral, con una naturaleza parecida al de una nube condensada, y se ven mejor en el crepúsculo. Estos cuerpos resultan tan fáciles de manejar para

los sutiles espíritus que los habitan que pueden hacer que aparezcan y desaparezcan a su gusto. (Cooper, 1998: 59)

Pero para entender aún mejor la idea medieval acerca de las hadas y su pertenencia al panteón de los seres imago-reales, nada mejor que atender a la teoría que asegura que cuando tuvo lugar la guerra en los Cielos, los que lucharon junto a Dios permanecieron en el Cielo, los ángeles de Lucifer se marcharon con él al Infierno, mientras que los que permanecieron neutrales se mantuvieron alejados de ambos bandos y se quedaron en la tierra como hadas. Algunas tradiciones han asociado a las hadas y los ángeles con los fallecidos y equiparan el mundo de las hadas con el reino de los muertos, puesto que suelen vivir en cúpulas subterráneas (Cooper, 1998: 61).

Son muchas las definiciones, interpretaciones y genealogías que podemos rastrear acerca de las hadas y, desde ya, no todas ellas coinciden. Lo importante, a los efectos de nuestra lectura, es entender que primeramente las hadas nacen y se arraigan en el espacio de las creencias populares, sea como seres incorpóreos, de orden genérico o inmersos en la neutralidad, en un estado intermedio entre lo divino y lo demoníaco, entre lo natural y lo sobrenatural. Luego de ello, las hadas pasarán a formar parte de las historias maravillosas, funcionando como deus ex machina: ayudantes, guardianas y mágicas, representantes del bien, “como caídas del cielo”.

El espacio de la magia, propio de las hadas, es estudiado, entre otros, por Richard Kieckhfer, quien precisamente resalta el espacio del “entre”, señalado anteriormente, propio de las hadas. Kieckhfer entiende y analiza la magia como punto de intersección entre la religión y la ciencia, como encuentro entre la cultura popular y la cultura erudita, encrucijada entre ficción y realidad.

La literatura de ficción de la Europa medieval refleja a veces la realidad de la vida de la época y a veces la distorsiona; en ocasiones proporcionó vías de escape de la realidad y a veces ofreció ideales para ser imitados. Cuando este tipo de literatura resaltó los rasgos distintivos de los hechiceros, hadas y otros profesionales de la magia, quizá no los presentó con demasiado realismo. A pesar de ello, la magia que describe la literatura medieval tenía similitudes con las prácticas mágicas reales, similitudes difíciles de precisar pero interesantes de desentrañar. (Kieckhfer, 1992: 9)

Tal es la pertenencia de las hadas al espacio de lo “real” que cuando Agustín de Hipona elabora el inventario de las “supersticiones” que el cristianismo debe evitar y repudiar incluye a las hadas (fata) en el vocabulario de la mitología de la cristiandad (Schmidt, 1992: 25).

¿Queremos decir con esto que las hadas existen? Para responder a esta pregunta creemos necesario señalar dos cosas. Primero (ya lo hemos tomado prestado de Ana María Fernández): no debemos pensar los discursos fuera de la demanda social en la que se constituyen. Las hadas son una construcción de sentido surgida en un momento histórico y social particular. Nacidas de la mano de la “superstición”, ocupan un lugar al lado de las brujas y los demonios. “Es una creencia muy extendida que el hierro aleja a las hadas, las brujas, los demonios, los fantasmas y los genios” (Cooper, 1998: 66). Segundo, debemos atender a la impertinencia de la pregunta: ¿qué nos estamos planteado cuando nos preguntamos acerca de la existencia de algo?

Las brujas: de la transgresión a la escoba

Pocos dichos son tan sabios como los refranes populares: “En las brujas no creo, pero que las hay, las hay”. Nuevamente aparecen planteados y enfrentados dos órdenes relacionados con el conocimiento: la creencia y la existencia. La superstición como encrucijada.

Pero una diferencia radical separa a las hadas de las brujas: las hadas pertenecen desde su nacimiento al orden de lo sobrenatural, mientras que las brujas deben sufrir un doble proceso, trasladarse de lo real a lo sobrenatural. Asimismo, no debemos perder de vista que brujas y hadas son producto del mismo momento social (de las mismas demandas).

Porque ¿qué es una bruja? Aquí volvemos a toparnos con una doble respuesta o con una doble posibilidad (como mínimo) de definición. De hecho, las brujas “culturales” son bastante diferentes de las brujas literarias (aunque, sin lugar a dudas, las segundas estén inspiradas en las primeras).

En primer lugar, la bruja es, aun más que en el caso de las hadas, un efecto de la imposición de sentido, imposición ligada indisolublemente con un gesto de marginalidad y “mala prensa” hacia aquel objeto y objetivo que se constituye en peligro para el orden impuesto e institucionalizado (el de la

Iglesia). Las brujas son nada más ni nada menos que mujeres transgresoras dentro de los ámbitos que constituyen las zonas prohibidas (Foucault, 1986), las regiones de la sexualidad, la política (el discurso) y la razón. No es de extrañar, entonces, que se las acuse insistentemente de locas enajenadas y depravadas sexuales. El deseo y el saber de las brujas hacen peligran el espacio de poder. Las brujas se mueven en el margen, porque pertenecen al margen, a lo excluido, y desde allí amenazan con minar las estructuras. Se trata de mujeres capaces de desobedecer, mujeres sin miedo, exploradoras del mundo y de la naturaleza, cuestionadoras innatas. ¿Son, entonces, las brujas, feministas? Por qué no. A pesar del anacronismo del término, intentemos imaginar la suerte de una feminista en la Edad Media. Vade retro, Satanás.

El que se las represente como viejas feas tiene que ver con que muchas veces se trataba de mujeres viudas pertenecientes a zonas rurales "liberadas" de las ataduras maritales, aunque, de más está decir, no todas las brujas eran (y son) viejas feas. Se trata del comienzo de una imagen estereotipada que luego trascenderá lo "social" para adentrarse en el imaginario colectivo y en su cristalización literaria.

Es sabido que estas brujas han sido perseguidas y sometidas a juicios irrisorios (desde el punto de vista de la racionalidad, pues si algo escapa a los tribunales inquisidores es la idea de razón lógica, episodio este claramente ilustrado, entre otros, por Umberto Eco en El nombre de la rosa, durante el juicio al que se ven sometidos la mujer, acusada de brujería, y Salvatore, acusado de herejía). Sospechadas de copular con el demonio, de hechizar con amuletos y malas artes, de beberse la sangre de los niños recién nacidos, de cabalgar por la noche montadas sobre lomos de animales o sobre escobas, lo que se intenta (y de hecho se logra) es deshacerse de ellas, silenciar sus voces, anular su presencia.

Como vimos, el Canon Episcopi es un documento perteneciente al año 900 que da clara cuenta de lo que acabamos de explicar y al que cabe considerar un tratado: Es interesante observar cómo con el correr de los años lo que aún en el siglo X seguía siendo considerado superstición se va acercando más y más hacia el lado de la creencia concreta, vale decir, de la creencia de algo cierto, existente. Así como existe el mal y su representante es Satanás, existen las brujas, mujeres indisciplinadas al servicio del mal.

De todos los documentos acusatorios del poder de las brujas el primero es el mencionado Canon Episcopi escrito por Regino, quien se convirtió en

abad del monasterio de Prüm en Lotaringia en 892. Alrededor de 906 el arzobispo de Trier, Radbod, le pidió a Regino que reuniera una colección de regulaciones para el gobierno de la Iglesia. Este texto es el famoso Canon episcopi que estableció la primera definición autorizada de brujería bajo el derecho canónico. El segundo extracto es de otra colección de documentos sobre la ley y el gobierno de la Iglesia, el Decreto de Burchard de Worms, escrito alrededor de 1008-1012. El extracto es del libro XIX de su colección, llamado Corrector et medicus (Jolly, 2002).

El Canon episcopi de Regino de Prüm sostiene:

Los obispos y sus funcionarios deben trabajar con todas sus fuerzas para que se erradique de sus distritos el pernicioso arte del sortilegium [hechicería] y maleficium [maleficio], que fue inventado por el diablo, y si encuentran un hombre o una mujer seguidor de este [sic] secta perversa para expulsarlos vilmente deshonrados de las parroquias. Tampoco se puede omitir que algunas mujeres malvadas, que se han entregado a Satanás y han sido seducidas por ilusiones y fantasmas de demonios, creen y profesan abiertamente que, en las horas de la noche, cabalgan sobre ciertas bestias con Diana, la diosa de los paganos, y una multitud innumerable de mujeres, y en el silencio de la oscuridad de la noche para volar sobre vastos espacios de la tierra, y obedecer sus mandatos como si fueran su señora, y son llamados a su servicio en ciertas noches. Pero si tan solo perecieran ellos solos en su infidelidad, sin atraer a muchas otras personas a la destrucción de la infidelidad. Porque una multitud innumerable, engañada por esta falsa opinión, cree que esto es verdad, y así creyendo, desviarse de la fe correcta y volver al error de los paganos cuando piensan que hay algo de divinidad o poder excepto el único Dios. Por esto los sacerdotes en todas sus iglesias deben predicar con toda insistencia al pueblo para que sepa que esto es en todo falso, y que tales fantasmas son enviados por el demonio que los engaña en sueños.

Así el mismo Satanás, que se transforma en ángel de luz, cuando se ha apoderado de la mente de una mujercita miserable y la ha subyugado a sí mismo con la infidelidad y la incredulidad, inmediatamente se transforma en las especies y semejanzas de diferentes personajes y engañando la mente, la cual tiene cautiva y exhibiendo cosas, sean gozosas y tristes, y personas, sean conocidas o desconocidas, y la lleva por caminos torcidos, y mientras el espíritu solo soporta esto, la mente incrédula piensa que estas

cosas no suceden en el espíritu sino en el cuerpo. ¿Quién hay que no sea sacado de sí mismo en sueños y visiones nocturnas, y vea dormir mucho que no haya visto despierto […] Cualquiera, pues, que crea que cualquier cosa puede ser hecha, o que cualquier criatura puede ser mudada o transformada para bien o para mal, o ser transformada en otra especie o semejanza, sino por Dios mismo, que hizo todas las cosas y por medio de quien todas las cosas fueron hechas, está fuera de toda duda dudar de un infiel. (Regino de Prüm, 1939: 179-180)

El Corrector de Buchard de Worms señala, entre otras cosas:

¿Has observado las tradiciones de los paganos, que, como por derecho hereditario, con la ayuda del diablo, los padres han dejado siempre a sus hijos hasta estos días, a saber, que debes adorar a los elementos, la Luna o el Sol o el curso de las estrellas, la luna nueva o el eclipse de luna; que puedas con tus gritos o con tu ayuda restaurar su esplendor, o estos elementos [poder] socorrerte, o que tengas poder con ellos, o has observado la luna nueva para construir una casa o hacer matrimonios? Si es así, harás penitencia durante dos años en los días de ayuno señalados; porque está escrito: “Todo lo que hacéis de palabra y de obra, hacedlo todo en el nombre de nuestro Señor Jesucristo” (Col. 3:17).

¿Has recogido hierbas medicinales con encantamientos malignos, no con el Credo y el Padrenuestro, es decir, con el canto del Credo in Deum y el Paternoster? Si lo has hecho de otro modo, harás penitencia durante diez días a pan y agua.

¿Has creído o participado en esta infidelidad, que hay mujer alguna que por medio de ciertos hechizos y encantamientos puede volver la mente de los hombres, sea del odio al amor o del amor al odio, o por sus hechizos puede arrebatar los bienes de los hombres? Si has creído o participado en tales actos, harás penitencia durante un año en los días de ayuno señalados.

¿Has creído que hay mujer que puede hacer lo que algunos, engañados por el diablo, afirman que deben hacer por necesidad o por mandato suyo, esto es, con una multitud de demonios transformados en semejanza de mujeres (ella a quien la vulgar locura llama la bruja Hulda), debe cabalgar sobre ciertas bestias en noches especiales y ser contado con su compañía? Si has participado en esta infidelidad, debes hacer penitencia durante un año en los días de ayuno señalados.

¿Has creído o participado en esta infidelidad, que unas malas mujeres, volviéndose tras Satanás, seducidas por ilusiones y fantasmas de demonios, creen y afirman que con Diana, diosa de los paganos, y una multitud innumerable de mujeres, cabalgan sobre ciertas bestias y atraviesan muchas regiones de la Tierra en la quietud de la noche tranquila, obedecen sus órdenes como si fuera su ama, y son llamados a su servicio en noches especiales? Pero ojalá perezcan solo estos en su perfidia y no arrastren a muchos con ellos a la ruina de su aberración. Porque una multitud innumerable, engañada por esta falsa opinión, cree que estas cosas son verdaderas, y al creer esto se apartan de la sana fe y se ven envueltos en el error de los paganos cuando piensan que hay alguna divinidad o autoridad celestial excepto el único Dios. Pero el demonio se transforma en forma y semejanza de muchas personas, engañando en el sueño la mente que tiene cautiva, ora con alegría, ora con tristeza, ora mostrando a desconocidos, la conduce por caminos extraños, y mientras solo el espíritu sufre esto, la mente infiel piensa que estas cosas no suceden en el espíritu sino en el cuerpo. Porque ¿quién no es sacado de sí mismo en visiones nocturnas, y quién mientras duerme no ve muchas cosas que nunca vio estando despierto? ¿Quién, pues, es tan necio y estúpido que supone que las cosas que suceden en el espíritu solamente, suceden también en el cuerpo? […] Pero el demonio se transforma en forma y semejanza de muchas personas, engañando en el sueño la mente que tiene cautiva, ora con alegría, ora con tristeza, ora mostrando a desconocidos, la conduce por caminos extraños, y mientras solo el espíritu sufre esto, la mente infiel piensa que estas cosas no suceden en el espíritu sino en el cuerpo. Porque ¿quién no es sacado de sí mismo en visiones nocturnas, y quién mientras duerme no ve muchas cosas que nunca vio estando despierto? ¿Quién, pues, es tan necio y estúpido que supone que las cosas que suceden en el espíritu solamente, suceden también en el cuerpo? […] Pero el demonio se transforma en forma y semejanza de muchas personas, engañando en el sueño la mente que tiene cautiva, ora con alegría, ora con tristeza, ora mostrando a desconocidos, la conduce por caminos extraños, y mientras solo el espíritu sufre esto, la mente infiel piensa que estas cosas no suceden en el espíritu sino en el cuerpo. Porque ¿quién no es sacado de sí mismo en visiones nocturnas, y quién mientras duerme no ve muchas cosas que nunca vio estando despierto? ¿Quién, pues, es tan necio y estúpido que supone que las cosas que suceden en el espíritu solamente, suceden también en el cuerpo? […] la conduce por caminos

extraños, y mientras solo el espíritu sufre esto, la mente infiel piensa que estas cosas no suceden en el espíritu sino en el cuerpo. Porque ¿quién no es sacado de sí mismo en visiones nocturnas, y quién mientras duerme no ve muchas cosas que nunca vio estando despierto? ¿Quién, pues, es tan necio y estúpido que supone que las cosas que suceden en el espíritu solamente, suceden también en el cuerpo? […] la conduce por caminos extraños, y mientras solo el espíritu sufre esto, la mente infiel piensa que estas cosas no suceden en el espíritu sino en el cuerpo. Porque ¿quién no es sacado de sí mismo en visiones nocturnas, y quién mientras duerme no ve muchas cosas que nunca vio estando despierto? ¿Quién, pues, es tan necio y estúpido que supone que las cosas que suceden en el espíritu solamente, suceden también en el cuerpo? […] pasar también en el cuerpo? […] pasar también en el cuerpo? (En McNeill y Gamer, 1990: 321-345)

El documento más preciso, extenso, detallado, analítico y acusador de todos ellos es el Malleus Maleficarum o Martillo de las brujas, escrito en 1485 por Sprenger y Kraemer –llamativamente seis años antes de entrar en la modernidad–, libro que instiga fuertemente la caza de brujas. Por otro lado, la invención de la imprenta, precisamente cuando se estaban popularizando los tratados sobre brujería, contribuyó a la propagación de la brujomanía.

Las mujeres son por naturaleza más impresionables […] Se van fácilmente de lengua y son incapaces de ocultar a sus compañeras las cosas que han conocido con malas artes […] Las mujeres son intelectualmente como niños […] Es más carnal que el hombre, lo que salta a la vista a tenor de sus innúmeras abominaciones carnales […] Es un animal imperfecto, siempre engañando […] Así, pues, una mujer mala es por naturaleza más propensa a flaquear en su fe y, consecuentemente, a abjurar de la fe, que es, precisamente, la raíz de la brujería. Lo mismo que por su falta de inteligencia es más propensa a abjurar de la fe, por su falta de afectos y exceso de pasiones desordenadas buscan, traman e infligen asimismo actos de venganza a través ya de la brujería ya de alguna artimaña. (Kraemer y Sprenger, 1485: 100-101; mi subrayado)

En rigor, estas mujeres “reales” (no ya imaginarias) se irán cargando de toda una simbología ligada al mundo de lo sobrenatural. Inmersas dentro

de un espacio de transgresión se las irá corriendo hacia el “margen” hasta apartarlas del ámbito de lo público y oficial para finalmente insertarlas dentro del imaginario de la superstición demoníaca (que implica en sí misma una divergencia o una contradicción, aquella de “no creo en las brujas, pero que las hay, las hay”, pues las brujas –como entidad– generan al mismo tiempo la creencia y la negación de la creencia). Como señala Claude Lecouteux (1999: 91): “Si hay un tema que ha gozado de una popularidad extraordinaria es el del vuelo de las brujas. Ahora bien, hay dos opiniones divergentes sobre él: o se lo considera una realidad, o se ve en él una ilusión diabólica”.

Hadas y brujas, en un primer momento, prácticamente no se diferenciaban dentro de las construcciones imaginarias; un claro ejemplo de ello lo encontramos en La leyenda dorada que Santiago de la Voragine (Jacopo della Varagine) redacta hacia 1250 y está insertada la Vida de San Germán († 448). Pero, con respecto a la Vida primitiva compuesta por Constancio de Lyon hacia 475-480, el texto tiene interpolaciones, entre ellas la siguiente:

> Un día que había recibido hospitalidad en un lugar, San Germán se asombró al ver que, tras la cena, ponían la mesa, y preguntó para quién preparaban otra comida. Puesto que le dijeron que era para las buenas señoras que van de noche –o sea las hadas o las brujas–, decidió pasar la noche en vela. (Lecouteux, 1999: 94; mi subrayado)

Entonces: hadas y brujas son seres del bien. O hadas y brujas vuelan de noche. O ya las hadas son seres ligados a lo demoníaco, especie de ángeles caídos o simplemente ángeles. En definitiva, no es tan clara la diferencia entre unas y otras. Y esto, como lo dijimos al hablar de la “mujer sabia” o “comadrona” de los cuentos de los hermanos Grimm, se advierte sobre todo en la tradición germánica. Sirva de ejemplo el caso de la bruja de “Hansel y Gretel”, quien primero se les aparece a los niños como una abuela adorable que “les preparó una buena comida, con leche y buñuelos con azúcar, y manzanas y nueces”, pero luego revela su carácter, no solo de bruja, sino, en gran medida, de ogresa, ya que a este personaje menos explotado pero presente en los relatos de las dos grandes tradiciones clásicas –pensemos en la suegra de la Bella Durmiente de la versión de

Perrault– le corresponde el espeluznante rasgo de alimentarse de niños, o jovencitas, siempre que sean tiernas.

Y en este punto no podemos dejar de nombrar a la gran figura de la tradición rusa, ambigua por antonomasia: la Baba Yaga (remitirse a las referencias que hace Zipes y a las que hemos aludido antes), la abuela bruja que vive en el bosque y se come a las personas "como si fueran pollitos". Porque si, por un lado, cuando Basilisa llega a su casa hace todo lo posible por comérsela –en un paralelismo notorio con la bruja de Hansel y Gretel– encargándole tareas imposibles de cumplir –al igual que la madrastra de Cenicienta en la versión de los hermanos Grimm, ya que en gran medida Basilisa es la Cenicienta rusa, por más que su pasaporte a la felicidad no sea "la chinela de cristal", sino la tela maravillosa a partir de la cual el zarévich la conoce y decide casarse con ella–, por otro será gracias al cráneo de ojos ardientes que se lleva de su casa como la joven podrá deshacerse de la odiosa madrastra y las perversas hermanastras, pues el fuego de Baba Yaga consume la maldad.

Larga es la genealogía de estos seres "femeninos" (aunque algunas definiciones, como la de Jesús Callejo que hemos citado, se ocupan de decirnos que no tienen sexo –como los ángeles–) e imposible de rastrear. Baste, de momento, advertir que sus atributos de buenas y malas llegarán con el tiempo, con la construcción de nuevos ordenadores de sentido, con la necesidad de respuesta a otros imaginarios culturales.

Lo importante a los efectos de este trabajo es señalar que el cuento de hadas es el que se ocupará de "asentar" este imaginario, el que se ocupará de darle una forma definitiva. Así las hadas madrinas "aparecerán" para ayudar a las heroínas a encontrar la felicidad y las brujas madrastras "volarán" para intentar procurar lo contrario.

Eso sí, más allá del bien y del mal, ambas figuras (que no podemos dejar de ver como femeninas) se enfrentarán ostentando el poder de sus instrumentos fálicos: la varita y la escoba mágicas.

A cuerpo de princesa: la prueba

Érase una vez un príncipe que quería casarse con una princesa, pero quería que fuera una princesa de verdad. Así pues, decidió dar la vuelta al mundo para ver si encontraba una. A decir verdad, princesas no faltaban,

pero él no acababa de tener la certeza de que fueran auténticas princesas: siempre encontraba en ellas algo sospechoso. (Andersen, 2012: 21)

Este es el comienzo de uno de los cuentos más conocidos de Andersen, “La princesa y el guisante”. ¿Cómo saber cuándo estamos frente a una verdadera princesa? Muy fácil, el relato asevera: “Y todos supieron enseguida que aquella tenía que ser una verdadera princesa para sentir el guisante a través de veinte colchones y veinte acolchados de plumas. Nadie sino una auténtica princesa podría tener la piel tan delicada”. Si algo caracteriza a la princesa de los cuentos de hadas es, precisamente, su delicadeza. Las verdaderas princesas son delicadas, fruto de una educación y una crianza entre algodones. Estas princesas pertenecen a los cuentos de hadas, denominados de este modo para subrayar su carácter fantástico, y no se los ha llamado “cuentos de princesas” porque implicaría acotar su espacio ficcional al ámbito de lo real, de lo posible, y no de lo maravilloso. Las princesas abundan y redundan en los cuentos de hadas, al igual que las brujas, las reinas y los reyes. Pero princesas, reinas, reyes y brujas pertenecen al espacio de lo posible, de lo real; las hadas, no.

Sin embargo, las princesas recogidas en los relatos fantásticos, sumidas en la delicadeza, la bonhomía (¿o tendríamos que decir la “bonmuliería”?) y la belleza no siempre responden a la realidad de las verdaderas princesas ¿Qué es, entonces, ser una verdadera princesa? La primera respuesta sería la siguiente: ser hija del rey y de la reina. O, tal vez, la esposa del príncipe (aunque aquí el estatus de “verdadera” nos permite dudar).

Esta importancia que da el relato de Andersen a subrayar el carácter de una “verdadera” princesa pone de manifiesto la posibilidad de la proliferación de princesas falsas. Ello nos enfrenta con un problema sin complejo: el mundo estaría invadido por verdaderas y falsas princesas, que deben ser sometidas a pruebas para demostrar su autenticidad. (Cualquier similitud con la discusión platónica del Sofista acerca de los verdaderos pretendientes y los falsos pretendientes o simulacros retomada por Deleuze, 1989: 255-267, en Lógica del sentido no es accidental.)

Pero si prestamos atención, nos damos cuenta inmediatamente de que no todas las heroínas de los cuentos de hadas son princesas. Abundan las hijas de los molineros, de los zapateros, de los leñadores. Ya hemos

señalado en detalle que uno de los personajes femeninos más famosos, Cenicienta, no era, al menos en la versión definitiva, hija de reyes.

Podemos pensar, sin temor a equivocarnos, que ser princesa, en el mecanismo de los relatos de hadas, es más una función que una condición social inapelable. Para cautivar el corazón del príncipe no es necesario ser princesa, sino joven, bella y buena. En consecuencia se adviene princesa. El reino llegará después, con los años. Y probablemente la otrora joven princesa, ahora reina, se convierta en madrastra –bruja u ogresa-, en una clara expresión de lo que significa el encuentro cuerpo a cuerpo entre la madre y la hija, y la valoración social que le dan a la juventud femenina las diversas épocas, en relación directa con la "función" engendradora de la mujer. El tiempo y el dinero todo lo pueden.

Príncipe, ¿estás?

Si las princesas –verdaderas o devenidas tales desde su condición de plebeyas– son inseparables del cuento de hadas básicamente como función –según lo hemos señalado–, ¿qué decir de los príncipes? Sin ellos, las princesas verdaderas seguirían dormidas (la Bella Durmiente), perdidas en la pululación de ávidos simulacros (la princesa auténtica del cuento de Andersen) o expuestas a lo celos letales de la madrastra-bruja-ogresa (Blancanieves), y las plebeyas se verían condenadas a permanecer en su desgraciado lugar junto al fuego (Cenicienta) o a padecer la frivolidad de sus hermanas (Bella). Gracias a su intervención, entonces, se produce la "redención" o "anagnórisis" de las jovencitas, aportando, además, su condición de "hombres de rango y dinero". Ya lo hemos dicho antes con Dolores Juliano: el cuento de hadas es quizá el único relato de nuestra cultura donde encontramos la imagen de "hombre objeto", entendiendo por tal el que es válido principalmente por elementos físicos o de estatus. En relación con esto, de él nunca se detallan las condiciones individuales, solo la valentía y, en algunos casos, la bondad perseverante (pensamos en la poetizada Bestia y su "paciencia" ante las oscilaciones de la Bella). El príncipe es el príncipe, y eso es todo. Nunca tiene nombre ni atributos y solo le caben dos "actividades": la más común consiste en andar por la comarca fuera del tiempo y el espacio inaugurada por el "Había una vez…", ritual en busca de princesas o plebeyas que rescatar, para formar su feliz

familia alimentada de perdices, en la típica actitud emprendedora de "Príncipe Azul", "Príncipe Valiente", "White Knight" o "Prince Charmant". La otra –menos frecuente pero también importante–: esperar que aparezca una jovencita –princesa o plebeya– que lo salve del encantamiento de algún mago o bruja, por el cual su apostura natural ha sido transmutada en alguna repulsiva forma del mundo animal: la Bestia o el príncipe sapo. Pero, y he aquí el pequeño matiz que sigue manteniendo al príncipe como "hombre objeto" en el relato tradicional: por más que el príncipe dependa de una jovencita tierna o una princesa generosa para volver a su condición de tal, la recuperación siempre opera como una recompensa para la protagonista femenina: Bella será elevada a la condición de princesa riquísima y la princesa del "príncipe sapo" tendrá marido, a diferencia de sus egoístas y melindrosas hermanas.

Retengamos, para terminar, la ambigüedad básica que hemos destacado: princesas pasivas, por un lado, y príncipes activos, por el otro, pero siempre, siempre, "hombres objeto", factor este que, sin duda, ha abierto la posibilidad de las sucesivas reivindicaciones y críticas genéricas en que se explayó en el siglo XX y que está revolucionando en siglo XXI. En lo que concierne a esa gran otredad femenina, el rostro multiforme y multifacético de lo femenino materno, conformado por la multiplicidad: madre, madre muerta, madrastra, bruja, hada, podemos decir, siguiendo a Jung, que la madre naturaleza también suele unir a los opuestos morales del bien y del mal. Como realizadora obliga al ser humano a aceptar su lado oscuro, exponiéndole el peligro de caer en el mal. Es por eso que en los cuentos de hadas el yo de la heroína se debe enfrentar a un elemento anímico interno que se siente y se describe como algo sobrenatural. Muestran también cómo debe comportarse el ser humano frente a las hadas o las brujas para que el encuentro le resulte beneficioso.

El sueño de Úrsula de María Negroni: el viaje como incertidumbre

El viaje es nuestra ofrenda. Un hilo que nos salva de perdernos en el mundo de la razón humana

María Negroni

Escribir es estar entre dos aguas: el deseo de agradar y el de atacar.

María Negroni

Felicidad. Muerte. Deseo. Palabras inaugurales de la novela, epígrafes que introducen, como en una obertura operística, la dimensión trágica de este sueño: el espacio de la insatisfacción y la falta. Reconocer la felicidad en el instante en que muere, en el acto de su desaparición, implica, irreversiblemente, el reconocimiento de lo "demasiado tarde", que también es la instancia de la rebeldía como respuesta al malestar en la cultura.

¿Eso es lo que ocurre con Úrsula? ¿Eso es lo que ocurre con este personaje que se abre a la experiencia del viaje como huida de la felicidad y, al mismo tiempo, como búsqueda del encuentro consigo misma? Sería una paradoja plantear que el viaje hacia uno mismo implique, simultáneamente, el renunciamiento a la felicidad. Sin embargo, la novela presenta al viaje (en su nivel simbólico) como espacio de borde entre la huida y la persecución, el sufrimiento y la felicidad, el miedo y el éxtasis, la pérdida y el hallazgo (y la pérdida).

Al terminar de leer la novela cabe preguntarse una vez más: pero, cómo, ¿ha sido todo un sueño? Claro que, a lo largo de la historia literaria, los sueños no han remitido siempre al mismo espacio (o no lo han pretendido).

A esta altura, sabemos perfectamente que existe un universo antes de Borges, luego, la reescritura, la remisión, la visión de un universo siempre borgiano.

El sueño de Úrsula, como el sueño en Borges, no es una separación entre la vigilia y su otro, no conduce a un despertar para "darse cuenta" de que todo ha sido una irrealidad. El sueño de Úrsula, como el sueño de Borges, es la configuración de la realidad misma, es espacio en sí, espacio fuera de las categorías jerarquizantes y binarias. No existe el sueño porque existe la vigilia, sino que simplemente existe el sueño.

El sueño de Úrsula es un espacio de realidad donde se escenifican las representaciones del deseo, del miedo, del amor, de la muerte, de la pérdida, del abandono, de la búsqueda, de la huida. Por eso es sueño y por eso es realidad.

Pero en este sueño no aparece una sola voz del inconsciente, se trata, en todo caso, de un inconsciente que es malla, es urdimbre, es tejido coral

de voces femeninas, todas ellas diferentes e identificables. Semejante a una composición musical renacentista, las voces se van sumando una a la otra, hasta llegar a doce (once más la voz de Úrsula). Todas ellas dialogan, se congregan alrededor del mismo tema: el amor, que es a la vez infinitos temas: la libertad, la rebeldía, el poder de autodeterminación, el matrimonio, la virginidad, la soledad.

La metáfora elegida es la del viaje. El viaje que es metáfora en sí mismo, desde los griegos, que tanto han contribuido a los viajes y a los mitos. Meta-féro es traslación. Metáfora que es viaje y viaje que es metáfora. ¿Entre qué dos puntos? ¿A qué traslación de sentido está aludiendo el relato?

¿Existe un puerto de partida y un punto de llegada? El mapa que prologa, histórica, geográfica, enciclopédica y verosímilmente al relato, así parece demostrarlo. Mapa que no es ajeno al texto, que no es apéndice y que se introduce como cartografía del viaje. Nos está señalando que por esa zona navegó Úrsula acompañada de once vírgenes. Nos señala un punto de partida y un punto de llegada, "puntos" anclados en territorios de referencia concreta que ayudan a determinar un "de aquí a aquí", de Cornwallis a Roma. El recorrido no está señalado, sobre este espacio en blanco, mediación entre dos puntos, se traza la metáfora (el relato, el sueño). La travesía de las mujeres es también la travesía del sueño, del sentido. Entre Cornwallis y Roma: la búsqueda de un sentido; en el margen superior, como corresponde a la cartografía medieval, el acecho de los leones, el temor de lo desconocido, el mundo aún no aventurado o prohibido.

La historia se teje sobre la urdimbre de una leyenda medieval del siglo X, pero al mismo tiempo esta urdimbre permite entrelazar voces y referencias que van y vienen en el tiempo. Se trata de una historia que remite a un tiempo mítico, improbable, incierto, quizá una ilusión, un tiempo que es todos los tiempos, y a una situación que es eternamente repetida y paradógica: la huida que es búsqueda y encuentro, pero también quietud y pérdida.

Alrededor de Úrsula las otras once mujeres irán añadiendo experiencias, voces e ideologías diferentes, cada una de las cuales es "modelo femenino", es fragmento del collage, es intento de unidad y al mismo tiempo de la diferencia de lo diferente.

Todas ellas "mujeres" no alcanzan a dar una idea de lo que la mujer es, rompen con la cosmovisión patriarcal de que la mujer es una e igual.

Rompen con la jerarquización binaria de individuo y especie. En todo caso, la mujer es individuo participante de la experiencia genérica, pero también de la diferencia.

La bruja, la bella, la vidente, la resentida, la consejera, la virgen, la virtuosa, la dolorosa, la amante, la pecadora, la irredenta, la poetisa, la magistra en docta ignorancia: todas ellas rodean a Úrsula, como fragmentos de un mismo mosaico, como pedazos del espejo partido en once mil pedazos (se dice que las vírgenes eran once mil), espejos donde Úrsula se reconoce y se desconoce, que reproducen su imagen y al mismo tiempo la niegan, la distorsionan, la oscurecen.

El sueño de Úrsula, anclado dentro de la tradición medieval, es también proliferación de discursos, de mitos, de leyendas, de géneros. El tejido discursivo se arma a partir de la reescritura y revisitación de los géneros y voces que hacen a la tradición literaria.

a) Visitación al cuento de hadas: Úrsula es la princesa que escapa al deseo de su príncipe sembrando huellas, esperando el rescate. Anhela el final feliz y, al mismo tiempo, lo repudia. Rechaza la historia rosa, reniega ser el objeto de deseo de Aetherius, busca oponerse al mandato masculino. Rechaza la impuesta “pasividad” femenina, pero ansía la persecución, las cartas de Aetherius, anhela la historia de amor, la felicidad eterna, epílogo del encuentro.

A esta princesa rebelde e “histérica” se unen una madre ausente y un padre pusilánime. Marcus y Doria no brindan la protección paternal, como señalaría Bettelheim ante un caso semejante; su rol simbólico es posibilitar desde su “aparente” abandono el crecimiento y desarrollo de su hija: arrojan a Úrsula a emprender el viaje (quien se “reencuentra” con ellos hacia el final de la travesía). “Odio a mi madre ausente. La cobardía de mi padre” (5).

b) Visitación a las andanzas de caballería: Aetherius es el caballero que deberá ir detrás de su doncella y de la voluntad de esta. Debe enfrentarse al deseo de otros caballeros, por ejemplo, el salvaje y bestia Atila, quien encuentra en la bella Úrsula el objeto de su dicha. “Porque en la fuerza de su amor, él, Tristán herido, la atrae hacia sí. Como si le diera un brebaje” (6).

Aetherius no tiene para Úrsula más que cantos y cartas de alabanza y amor. Es un trovador que envía fogosos poemas para retener la incesante huida de la mujer amada.

Úrsula, no hagas de mi vida un sueño mezquino. No me dejes cautivo a la intemperie de tu cuerpo. El amor existe ¿por qué huyes? […] Yo quería tus pasos, Úrsula, no tus huellas, tu habitación fija, no tu cadáver. (7)

c) Visitación a la epopeya y los relatos de viaje: el viaje de Úrsula, como el de Ulises, como el de los Argonautas, tiene de épico el motivo de la travesía, de las aventuras y el sorteo de obstáculos antes de llegar a ¿destino?, pero además agrega un nuevo motivo épico: se trata de la epopeya sin genealogía, no la de una nación de hombres, sino la de la utopía y transgresión femeninas. O, como nos alumbró Foucault, una heterotopía, donde el espejo refleja y muestra la travesía y el viaje. "¿A quién se le podrá ocurrir un viaje de mujeres solas en un tiempo en el que mundo era un catálogo de riesgos? ¿Desde cuándo escribirían, sin ir más lejos, las mujeres?" (8).

Se trata de la epopeya silenciosa/silenciada de las vírgenes que atraviesan los mares en su oscura nave en busca de (a diferencia de los Argonautas que tenían en claro su objetivo: el velloncino de oro) no-se-sabe-qué, "algo" que contradiga la razón. "El viaje es nuestra ofrenda. Un hilo que nos salva de perdernos en el mundo de la razón humana" (9).

Viajar es un sueño que se recuerda dice Brictola pero el punto de llegada no existe en ese sueño como no existe el centro de una rosa cuando la deshojamos. Solo unos pétalos para trazar un laberinto imaginario y perderse en él como una brújula en la cartografía de lo incierto. Porque en verdad diría Isabel no nos movimos. La rosa solo existe para buscarla y el peregrinaje para fraguar un diálogo en movimiento. (10; mi subrayado)

La epopeya femenina no es bélica, no persigue la muerte por el reino, la muerte por la patria, rechaza el encuentro cuerpo a cuerpo de los combatientes.

Sí propone otro encuentro, también cuerpo a cuerpo y también en combate: pero se trata del combate amoroso o bien del que busca amparo en las bibliotecas y no en los campos de batalla.

No conozco las guerras de que hablas. Preferí la biblioteca de mi padre […] Ah Aetherius si vinieras. Si miraras dentro de mi cuerpo la luz de una noche de mujeres asómate. Las mujeres tienen sed los labios secos no quieren más tumbas. Morir por el reino es un deseo mezquino. (11)

Por otro lado, esta travesía-viaje-epopeya-sueño femenino tiene otro rasgo que la continúa diferenciando de la epopeya tradicional: la meta que la convoca. Se trata de un viaje que es, aun en su avance (y merced a él), regreso, retorno. Retorno a lo que está olvidado, retorno a la búsqueda de lo innominado (lo que ha escapado a lo simbólico), regreso a lo materno y esencial, búsqueda de la quietud. El viaje es escritura de la identidad femenina que nombra al miedo y al éxtasis.

Escuchemos la voz de Pinnosa:

La plenitud del mundo es así un préstamo, algo que nade eternamente en cada respiración del dios. Y la muerte un reembolso y, también, un regreso a ese Sitio donde habitan, en perfecto equilibrio, lo Deseado, el Deseo y Quien Desea.

Suspiros.

De modo que cada cosa existe para volver a su forma inicial. Nosotras vamos a la Ciudad Olvidada, la Ciudad Sin Nombre. Esa sombra se yergue en la oscuridad y por eso, no debemos temer. Cualquier dirección que tomemos da igual. Incluso si nos quedamos quietas. En la inmensa tela del tiempo, nuestro viaje inscribe un dibujo. Ese dibujo es todo lo que somos: un capítulo del miedo y el éxtasis. (12)

Sea la realidad producto del sueño de un dios (subalterno, diría Borges); sea la vida (“esta” realidad) una lucha entre las pulsiones para regresar a lo inorgánico, al estado de equilibrio; sea el deseo esa eterna metonimia inalcanzable cuyo objeto no tiene lugar dentro de lo real, sino dentro del espacio de lo imaginario; sea la escritura el espacio de lo indecidible, el dibujo, la escritura, el mapa (metonimias del viaje que es la gran metáfora estructurante del texto) no es tan solo un capítulo sobre el miedo y el éxtasis (dibujo de lo que somos), es búsqueda del paraíso perdido, de la ciudad sin nombre, de la identidad, de lo inaugural.

El viaje es metáfora, travesía, escritura y búsqueda. “Se viaja, Úrsula, no para aprender, ni siquiera para conmoverse. Se viaja para instalar la incertidumbre, esa forma simultánea de sufrimiento y felicidad” (14; mi subrayado).

El sueño de Úrsula es una poética del arte amatorio y del viaje como incertidumbre, como indecidible, como espacio de borde; grieta donde se filtra la falta y que intenta conjugar al unísono lo deseado, el deseo y quien desea.

La incertidumbre está vista como subversiva. El viaje es entonces ámbito de subversión. Pero, como señala el obispo Clemens a Úrsula: “Hay que darle un sentido a este viaje” (15). Para la ideología de la tradición la subversión debe tener un sentido, y lo encuentra: liberar al sexo femenino de la cupiditas, entiéndase: el deseo y la pasión. “Pero tú, con tu virilis ratio, has de enseñarles a someter a las pars animalis” (16).

El sentido del viaje, por imposición patriarcal, se traduce en un acto de purificación del pecado, este “sentido” quiere convertir a Úrsula en una rebelde con causa, una causa cómplice del poder, que acusa y reduce a las mujeres al ámbito de la lujuria y los pecados de la carne, “sentido” que se propone adjudicar a Úrsula virilis ratio, razón masculina, como si se entendiera que toda razón deba ser viril y toda pars animalis deba ser femenina.

Esta jerarquización binaria, certera, ordenadora de un mundo logocéntrico, que atribuye a lo Uno las figuras de la razón y a lo Otro las del instinto, encontrará un principio deconstructivo en la alternativa “incierta” del viaje femenino.

Sin embargo, el sueño de Úrsula que es al mismo tiempo el viaje de las doce vírgenes se suma a los siete pecados capitales: superbia, invidia, odium, tristiciae, avaritia, ira y luxuria:

> Pero algunos ignoran que muchas veces pecamos por no discernir la verdadera naturaleza de los sueños […] y escuchad bien: solo los que pasan por la Córnea Ebúrnea, según Lotario, son del agrado del Señor. Los otros no, porque son hijos de Belcebú y de la Noche Equívoca. (17)

d) Visitación al universo borgiano: el sueño de Úrsula escenifica la mise en abime del sueño dentro del sueño, desbarata los límites precisos entre el soñador y el soñado; juega al cambio de roles, desequilibra,

deconstruye, establece un espacio “entre”, de representación de una “otra” realidad.

Pasará un tiempo, dijo Brictola. Pasará un tiempo hasta que la soñada reconozca al soñador y así, los sueños coincidan en un entre sí de lo que existe y puedan sostener el argumento del amor. (19)

Otra conjunción de elementos borgianos vuelve a convocarse y congregarse en esta historia: el tiempo, capaz de detenerse (como en “El milagro secreto”) para dar espacio simultáneamente a un aleph en clave femenina, donde se privilegia el ver: “Entonces el tiempo se detuvo y sin que nada lo anunciara yo vi…”. A este enunciado sigue una extensa enumeración de todo lo visto, a partir de lo cual Úrsula manifiesta su “enamoramiento del universo”, y concluye diciendo: “Atila ordenó disparar […] La flecha tardó una eternidad. Tardaba y yo grité. Y el monje que insistía cada vez más con más violencia como si quisiera despertarme de un sueño” (20).

No podría afirmar que El sueño de Úrsula sea exactamente una “novela”, no en el sentido tradicional y moderno del término. Sin embargo, la forma híbrida en que está construido este “texto” (en un sentido estrictamente barthesiano) se condice con el diálogo de “ruptura” que entabla con la tradición (21).

Veamos: si bien el personaje central es uno, Úrsula, su voz, no participa de un lugar de privilegio. Alrededor del “asunto” amoroso que atañe a Úrsula y a Aetherius se congregan las once vírgenes-brujas que irán sumando sus voces, sus ideologías, su historia (sus éxtasis y miedos). Así, más allá de los protagonistas temporales de la historia de amor, el tema se elevará al rango de lo impersonal y atemporal. Todas ellas tejen un discurso que versará sobre el amor y sus alcances, sus voces contribuyen a trazar los fragmentos de un discurso amoroso, donde Úrsula no es más que una eventualidad.

Por otro lado, la historia en sí no goza del privilegio (que aquí deja de serlo) de la certeza. La historia es leyenda y, más allá todavía, la historia es sueño: es incertidumbre. Pero, al mismo tiempo, la incertidumbre es el ámbito de lo único posible: la rebeldía contra lo impuesto, contra la tradición.

Se trata de un texto que es un verdadero “mosaico de citas”; en eso consiste su “hechura”.

Hemos visto aparecer a la voz de la Iglesia, haciendo uso de expresiones en latín (lengua de la virilis ratio), el mundo del cuento de hadas, la epopeya, los viajes de navegación, el universo borgiano. Toda esta larga tradición literaria y cultural, entramada de voces ideológicas, espacio de lo imaginario, es atravesada por una voz plural que congrega, conjuga y deconstruye: se trata de la voz de la incertidumbre. No ya la certeza, la verdad, la razón, la vigilia, el matrimonio y el amor como mandatos; sino la incerteza, el sueño, el amor y el viaje como huida-búsqueda permanente de la felicidad (solo posible en la pérdida).

El sueño de Úrsula: texto paradójico que escenifica la paradoja.

El oscuro bosque oscuro: es allí donde matan a los niños

Había una vez / cerca del oscuro bosque oscuro / un batallón de ancianos que / en el lapso de seis horas / exterminó a dos mil ochocientos doce niños.

Jorge Volpi, Oscuro bosque oscuro

“El terror también tiene su participación importante en los cuentos de hadas con escenas de mutilaciones, decapitación y canibalismo. La escuela psicológica ve en esto un efecto de catarsis, al hacer que afloren y se exterioricen temores ocultos y aspectos violentos y oscuros de la personalidad que se puedan reconocer y hacerles frente” (Cooper, 1998: 171). Pero la novela de Jorge Volpi no es exactamente un cuento de hadas, sino una reescritura que retoma de este género el aspecto más ominoso y terrorífico que es la tortura y muerte de los niños.

La doble adjetivación oscura y repetida que encierra al bosque desde el título de esta novela de Volpi introduce, precisamente, ese efecto ominoso y reiterativo (o tal vez compulsivo, por su carácter ominoso) que es parte de su temática y de su artificio. El oscuro bosque de los cuentos de hadas vuelve a tornarse oscuro con los crímenes nazis. El mismo bosque, otros niños, las mismas figuras bestializadas que dan muerte: hombres, lobos, perros, brujas, ogros, policías.

Dentro de un referente real reconocible (el asesinato, en julio de 1942, de 1800 judíos de un pequeño pueblo de Polonia a manos de un batallón de la policía de reserva, veteranos alemanes bajo órdenes de las SA), las historias de los hermanos Grimm tienen su lugar en esta suerte de novela, pero deconstruidas de manera tal que los cuentos de hadas terminan convirtiéndose en relatos de horror.

Las historias de los cuentos de hadas eligen un cronotopo, concepto que teoriza Bajtín y que reúne el tiempo y el espacio como una unidad no divisible o separable, el cronotopo es la sangre que circula por las venas de la novela, es el tiempoespacio que le otorga entidad viviente al relato (o al género narrativo); en cierto modo, el cronotopo nos permite identificar un género literario y las leyes que lo regulan. El bosque es un cronotopo del camino, donde todas las clases sociales se cruzan en medio de sus andares por la vida, y es también cronotopo del umbral, esa instancia indecidible que no es adentro ni afuera, sino borde, frontera, límite, línea demarcatoria que indica el cambio, la rebelión, el conocimiento, el descubrimiento de la identidad, el encuentro con el deseo (Bajtín, 1982).

Hicimos referencia a la noción de texto para referirnos a Oscuro bosque oscuro, en términos absolutamente barthesianos. En rigor, es difícil atribuirle rasgos de género puesto que complejiza cualquier clasificación; asimismo, observamos cómo, en cuanto texto que se sostiene en el lenguaje, no podemos experimentarlo más que como producción de sentido. Veremos, brevemente, que se trata de un texto cuya lógica es metonímica y que solicita e invita a un trabajo de asociaciones, de contigüidades, de traslados. “El texto es simbólico de manera radical”, nos recuerda Barthes (1994: 76).

Podemos, en todo caso, a modo descriptivo, sostener que Oscuro bosque oscuro es un texto narrativo escrito en verso con un profundo registro poético.

Esta novela de Volpi expresa el espanto de la maldad humana frente a la inocencia infantil en un juego rizomático (Deleuze y Guattari, 1997) que compromete al lector a partir de una apelación de índole baudelairiana.

¿Por qué esta remisión a Baudelaire? Por un lado, por la escritura en verso; por otro, por la “belleza” (así, entre comillas) de una escritura que nos narra-poetiza el horror y el espanto de la naturaleza humana y, finalmente, por la permanente apelación al lector, al que no precisa evocar como hipócrita para refregarle toda la hipocresía en el rostro:

La patria te necesita / lees en uno de los carteles y descubres que no hay alternativa / te habla a ti, lector. (19)

Tú también te levantas al alba, lector / el silbato del subteniente Drajurian te orada los tímpanos / tú también das un respingo, / das un respingo y corres a las duchas, / tú también te desnudas frente a los otros, / tú también miras los cuerpos fofos o marchitos de los otros, / tan fofos o marchitos como tu cuerpo, lector, / tú también distingues la grasa y las arrugas, / tú también exhibes tu grasa y tus arrugas, / tú también vistes el uniforme marino y el quepí, / tú también sales al patio, / tú también te formas y esperar instrucciones, lector. (45)

Tú también tomas el fusil, lector, tú también, y disparas. (46)

Dicha apelación atraviesa, como tantos otros leitmotiv, toda la novela, de modo tal que la oración final, la que cierra el texto, hace referencia a ella: “Nadie supo lo que fue de ti, lector”. Clara denuncia, la de Volpi, a la humanidad toda por los crímenes de guerra e incluso por el maltrato infantil.

La primera imagen que abre el texto es la del bosque de Hansel y Gretel, abandonados a la buena de Dios, arrojados al horno de la bruja, por el ánimo egoísta y cruel de sus padres. De hecho, las reescrituras de cuentos de hadas que aparecen en esta novela centran su mirada en los personajes y las situaciones de crueldad de los cuentos tradicionales. Sucede que tal crueldad no encuentra en ningún momento la instancia liberadora de la magia, de lo sobrenatural, propio de los relatos féericos. Muy al contrario, lo que prevalece es, ante todo, el miedo y el abandono de los niños frente a la maldad, la avaricia, la hambruna, el espíritu vengativo, la envidia y todos aquellos rasgos bajos que caracterizan a los opositores. El cuento de hadas queda así ominosamente reducido al abandono y la crueldad que los que ostentan poder practican sobre los inocentes.

Decíamos: Hansel y Gretel arrojados a la muerte en el bosque oscuro, y allí nos detenemos, camino a la casita de chocolate de la bruja-ogresa. El texto nos presenta, a continuación, al capitán, que acaba de recibir la terrible orden que vaticina el insoportable “a todos” y acto seguido nos muestra a Luk, el buen panadero que escucha en la radio las noticias de guerra que hablan de los enemigos a quienes, desde ahora, reconoceremos

bajo el nombre de “insectos”. Despojados de toda condición humana, de todo carácter personal, los enemigos, en el relato, siempre niños, serán reducidos a la condición animal más elemental, la de insectos:

Cuando veas correr a un insecto, persíguelo, / cuando descubras a un insecto en su escondite, denúncialo, / cuando un insecto te implore clemencia, aplástalo. (42)

Jon Guridien irrumpe en una de las casas señaladas / y, sin obedecer sus instrucciones, injuria a los dueños, vocifera y manotea, / dónde están los insectos dónde, / una mujer intenta responderle y Jon Guridien la abofetea, / al fin un insecto, un insecto pálido y demacrado, vestido / con un asqueroso ropón pardo, se planta frente a él, / Jon Guridien lo observa, lo observa con curiosidad y asco, / como ha de observarse a un insecto, / y allí mismo / allí, / frente a los ateridos dueños de la casa, le dispara en la cabeza. (73)

Ya antes habíamos señalado que el hipócrita lector forma parte de la maquinaria de guerra y muerte. Voyeur obsceno, culpable por omisión y por acción. Y, conjuntamente, lo que nos era familiar (el cuento de hadas) se vuelve ominoso junto con el lector, y esa ominosidad retrotrae al hombre a un estado animal. Los insectos (animales inferiores) son aniquilados por otro estado animal que forma parte de la máquina de guerra, perversa a grado tal que sofistica científicamente sus métodos de tortura para “no malgastar balas”.

Justo aquí, / el médico señala un punto entre el omoplato y las costillas / del voluntario, / la bala atravesará la epidermis y el delgado tejido muscular, / esquivará los huesos y se alojará directamente en el músculo / cardíaco, / pero han de ser muy cuidadosos, caballeros, / matiza el médico, / si el ángulo se desvía un poco hacia arriba o un poco hacia / la izquierda, un poco hacia abajo o un poco a la derecha, / desgarrarán el cuerpo inútilmente, causarán dolores / insufribles y prolongarán la agonía de modo interminable, / caballeros, / mantengan firme el pulso / utilicen la bayoneta como guía y, solo cuando estén seguros / de no errar / aprieten el gatillo, / la bala viajará directo al músculo cardíaco, caballeros, / así evitarán dolores innecesarios, una agonía prolongada y, / lo más importante, caballeros, / lo más importante en estos días, / no desperdiciarán una bala. (78)

La originalidad de la novela de Volpi consiste en esta doble articulación que pone en correlato los más aberrantes crímenes nazis con los cuentos de hadas. Vayamos un poco a eso.

El estudio (al que ya hemos recurrido) de Jack Zipes El irresistible cuento de hadas plantea lo siguiente:

> Contar cuentos efectivos y relevantes se convirtió en una cualidad vital para quien deseara tener poder para definir las prácticas sociales e influir sobre ellas. En el caso específico de los cuentos de hadas, veremos que adoptaron aspectos prominentes en conflicto con otros cuentos y se volvieron memética y culturalmente relevantes como un medio lingüístico de comunicar prácticas sociales alternativas. (Zipes, 2014: 31)

De hecho, este es el modo en que en Oscuro bosque oscuro se hace referencia a los relatos tradicionales donde el cuento de hadas, reformulado, pareciera devenir en un fractal donde se multiplica hasta el infinito el espíritu cruel, criminal, autoritario, asesino y bestial del hombre, focalizado y aumentado en el trato con los niños, metáfora de la máquina de guerra. Así, como dice Zipes (2014: 32), el formato “cuento de hadas” funciona como un medio lingüístico identificable y memético desde donde se denuncia una práctica social repetida. Es a través del lenguaje y del cuento que se promueve la cognición; es de suma importancia que veamos las conexiones entre los cuentos antiguos y comprendamos cómo y por qué los seguimos repitiendo de maneras innovadoras.

En el capítulo o poema titulado “Primera tarea” la voz que enuncia nos invita a penetrar en el oscuro bosque de la mano de Caperucita, de Cenicienta, de la niña hilandera de Rumpelstilskin y del batallón de policía formado por ancianos, todos introducidos por la fórmula lingüística “Había una vez”. A modo de ejemplo, tomamos de diversas páginas a modo de diseminación:

> Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro, / una niña amada por todo aquel que la veía, / pero nadie la amaba tanto como su abuela, / […] Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro, / una niña bella y piadosa cuya madre enfermó y murió de / un día para otro, / […] Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro, / un pobre molinero que tenía una bella

hija, / un buen día, teniendo que hablar con el rey, el molinero le dijo / tengo una hija que es capaz de hilar un tejido y / convertirlo en oro, / […] Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro, / un batallón de policía formado por ancianos, / un batallón de quinientos ancianos temblorosos, cada uno / provisto con una oxidada bayoneta.

Con este artificio formal se provoca la ruptura y la "desnaturalización" (desautomatización) del relato tradicional como género literario y del bosque como espacio mágico de encantamientos, para devenir ambos en algo nuevo. La "visión" del bosque nos induce a verlo por primera vez como espacio del espanto, del terror, de la oscuridad más profunda y absoluta, escenario de la crueldad humana. En términos deleuzianos, podríamos referirnos a un rizoma que pone en contacto heterogeneidades: la avispa y la orquídea hacen rizoma, en cuanto heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa, cuya imagen reproduce de forma significante (mímesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso solo es válido al nivel de los estratos –paralelismo entre dos estratos de forma tal que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro–. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto; ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de la valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos (Deleuze y Guattari, 1997: 250).

Así, el lector también hace rizoma con el libro. Nunca más cercanos a Barthes y a Deleuze, la apelación permanente de la voz enunciadora ha ido capturando a ese lector que, lejos de quedar fuera del texto, pasa a formar parte de ese tejido que lo atraviesa, lo intensifica y lo afecta. El cuerpo de la letra escrita, el cuerpo del lenguaje, el cuerpo del enunciado y el cuerpo del lector establecen líneas de fuga y de reterritorialización. El lector queda así implicado en y dentro de la lectura, acusado, capturado, agenciado. Arrastrado en la voz del capitán que se materializa en el capítulo-poema titulado "Órdenes" en el que me detendré a juntar fragmentos, como fragmentada está esa voz quebrada de quien debe cumplir órdenes:

Estas son las órdenes que han llegado, / la voz del capitán es un túnel sin salida, / […] la voz del capitán es una tea, / […] la voz del capitán es un

desierto, / […] la voz del capitán es una marejada, / […] la voz del capitán es el llanto de un lobezno, / […] la voz del capitán es un buitre que aletea, / […] la voz del capitán es una hoguera / […] la voz del capitán es un tapiz que se desgarra, / […] la voz del capitán es un ovillo / […] la voz del capitán es un tifón / […] la voz del capitán es un relámpago / […] la voz del capitán es un altar vacío, / […] la voz del capitán es un destello, / la voz del capitán es el gemido de un cachorro / […] la voz del capitán es al fin su voz / […] la voz del capitán es un balde de agua fría. (53-61)

La novela de Volpi nos adentra, así, dentro del "oscuro bosque oscuro"; de un lado, la voz del capitán, ese túnel sin salida, ese desierto, esa marejada, ese tifón, ese gemido de cachorro. Del otro, yo, tú, él, nosotros, vos, lector, y esa interpelación que pregunta, lacerante, ¿de qué lado estás?

Entre la niñez y la pubertad: los despertares sexuales

No existe ni el tiempo ni el espacio, ni antes ni después, sino que todo está encerrado en un Ahora recién encontrado en el que mil años pasan tan rápidamente como un momento

Jean Campbell Cooper

Massimo Cacciari (1999: 19) señala, cuando explica la tesis de su libro, que el archipiélago es metáfora del problema de la conexión entre identidad y relación y se pregunta cómo es posible afirmar la propia identidad sin, al mismo tiempo, "salir" de ella, sin resolverla en lo otro de sí. Cacciari sostiene que el logos ha hospedado durante siglos el espacio de lo otro, de lo extranjero, de lo que no era Uno, lo Mismo. Ha hospedado a lo diferente, y lo diferente (el extranjero), en cuanto huésped (hostis), se ha sometido a las leyes impuestas por el logos. Señala Cacciari (1999: 20): "En el hospes vive siempre el hostis, y en el hostis el hospes. Son dos verdaderas dinámicas que se entrelazan, no dos estados".

Circunscribiré dicho diálogo entre el hospes y el hostis dentro de las teorías que rinden cuenta acerca del fenómeno de reescritura, dado que puede entenderse al hostis, es decir, ese elemento hospedado y regido por las leyes del hospes, como un elemento "escondido o subordinado" que, en

el momento de ruptura con las normas que lo ligaban al hospes, elevará su propia voz, trazará su propia letra, realizará su propia escritura. Pero esta escritura no se aparta totalmente de la escritura del hospes, sino que, en cuanto dialoga con ella, la reescribe, como en un nuevo dictado, bajo la luz de su conciencia, de su historia, de su margen. Lo que estaba afuera entra. Vale decir, no puede haber reescritura sin escritura, ni subversión sin versión, ni deconstrucción sin construcción (ni malestar sin cultura). Y, acercándome ya a los textos de Michel Tournier que atenderemos en este apartado y en el siguiente, no puede haber "Amandine" sin los cuentos de hadas que nos hablan de niñas inocentes perdidas en los bosques, ni "La fuga de Pulgarcito" sin Pulgarcito.

Así, podemos entender al cuento tradicional como territorio que se abre en líneas de fuga. La reterritorialización propone un territorio nuevo, abierto siempre a diferentes procesos de desterritorialización, antidogmáticos y creativos.

Como venimos mencionando desde capítulos anteriores, los personajes de los cuentos de hadas son figuras estereotipadas, portadoras de una carga simbólico-imaginaria que dentro del contexto de las escrituras posmodernas se ven inmersas en un juego deconstructivo que desbarata los límites del sentido fijo que el mito les ha impuesto y experimentan el pasaje de una visión Una a una visión Otra. A partir de este juego deconstructivista y reescriturario emergerán nuevos ordenadores de sentido.

En el caso de las dos reescrituras de cuento de hadas que incorpora Michel Tournier en la colección que titula El urogallo, se trata de relatos que remiten a personajes que transitan una edad de pasaje entre la niñez y la pubertad. En el caso de "Amandine", podríamos ponerla en correlato con Caperucita o Gretel, niñas perdidas en la espesura del bosque, lejos aún del posible encuentro con el príncipe, cercanas a los peligros de las brujas, los lobos o las madrastras traicioneras. En el caso de Pulgarcito (al decir de Dolores Juliano, un personaje masculino con atributos femeninos, en este caso por su tamaño), estamos también frente a un niño cercano a la adolescencia. ¿Qué edad tienen nuestros protagonistas? Once, doce. "Cuento de iniciación" subtitula Tounier al primero. "Cuento de Navidad", al segundo.

Tournier elige a una niña de diez años como protagonista de un relato presuntamente inocente en clave "infantil" para aludir a la iniciación "centrífuga" de las mujeres dentro de una cultura que oscila entre gineceo y

sociedad. En el caso de Pulgarcito, la fuga a la que alude el título del relato se relaciona también con el acto de rebelión que implica salirse de los mandatos patriarcales. De ahí que hemos pensado la lectura de estos cuentos considerando el concepto "anagnórisis", en cuanto la línea de fuga a la que se ven sometidos los personajes arroja hacia el reconocimiento de la propia subjetividad y "alejamiento" de los padres, representantes de lo Uno, lo dado, la Mismidad.

Cooper sostiene que en cada rito de iniciación hay una ruptura completa con la madre o la familia original. Hasta ese momento la criatura es parte de una comunidad protegida: en la iniciación, el niño o la niña se separa bruscamente de ese estado y se lanza al mundo adulto y responsable, una transición del inconsciente al consciente.

Es un tema muy extendido que se encuentra en el mito griego de Jasón y Perseo, en el Antiguo Testamento en José, y en infinidad de culturas, finalizando siempre con el triunfo del rechazado […] Todos los ritos de iniciación suponen un drama: la ruptura de la niñez para entrar en la madurez y la pérdida de la madre. (Cooper, 1998: 176)

El meme es unidad de transmisión cultural

–Usted ha publicado un cuento cuya heroína –e incluso la presunta autora, ya que se trata de un relato en primera persona– es una niña de diez años. Desde luego, parece evidente que para usted ese relato tiene un sentido oculto. ¿Podría decirse que hay un segundo nivel desde el que pueda realizarse la lectura de "Amandine"?

–Sí y no. Para decir verdad, ese segundo nivel es hasta tal punto transparente que se confunde con el relato ingenuo. El tema es la iniciación. Es un cuento iniciático. Amandine vive con sus padres en una casa y un jardín que son modelos de orden y limpieza. Cierto día, gracias a su gata, sospecha que en la vida debe haber algo más. Escala la tapia del jardín y descubre […] Cuando el cuento acaba la niña se halla mucho más turbada y madura sentimentalmente que informada sobre la sexualidad. Se trata de la importante diferencia existente entre iniciación e información […] Toda iniciación es más o menos sangrante. (Tournier, 2006: 387-388)

Tournier sostiene en esta misma entrevista que, en el caso de las niñas, a diferencia de los muchachos, la iniciación no es centrípeta, sino centrífuga. Un adolescente abandona el grupo femenino para integrarse en el masculino. Para él la iniciación tiene valor de reivindicación de un estatuto. ¿Qué puede hacer una niña? Como está prisionera del gineceo, puede tratar de salir de él. ¿Para ir a dónde? Es todo el problema de la liberación de las mujeres. Entre el gineceo y la sociedad de los hombres no existe aún la sociedad unisexo que la acogería. Por tanto, solo le queda la iniciación rebelión. Para la adolescente, la iniciación no puede ser más que una fuga permanente. Amandine salta el muro y va a ver qué ocurre en el otro lado del jardín.

Puede así resultar más o menos evidente la relación entre Amandine y el cuento de hadas, pero es suficiente con observar las funciones de índole proppiana para establecer la analogía con aquellos relatos folclóricos donde las niñas, "abandonadas" por sus padres, internadas en la peligrosidad del bosque, se enfrentan a experiencias de las que salen renovadas y fortalecidas, muchas veces gracias a la intervención de un animal (me refiero a la Caperucita de Grimm o la pequeña hermana de Hansel, entre otras menos reconocidas).

¿Por qué motivo la matriz generadora de los cuentos de hadas continúa produciendo relatos, a modo de una madre fecunda jamás envejecida? Zipes nos acerca un concepto extraído de la antropología que nos ayuda a reflexionar al respecto: el meme.

> Del mismo modo en que los genes se propagan en un grupo saltando de un cuerpo a otro a través de los espermatozoides o los óvulos, los memes se propagan en un grupo saltando de un cerebro a otro mediante un proceso que, en sentido amplio, podría llamarse imitación […] Los memes deberían considerarse estructuras vivas, no solo en un sentido metafórico, sino también en sentido técnico. […]
>
> En términos meméticos, una tradición es una combinación de varios memes menores. La conducta tradicional puede verse como un meme; llamémoslo actio. La respuesta a la condición antecedente dada que produce la conducta tradicional es otro meme que habilita al primer meme; llamémoslo recognitio. (Zipes, 2014: 52-56)

Sea, en términos de Cacciari, el hostis en el hospes, o en los de Zipes, recognitio en el actio, la reescritura de los cuentos de hadas es, entre otras muchas cosas, la puesta en marcha de una maquinaria que se "apropia de la metáfora" (Barthes, 1976) y la reproduce a través de las líneas de fuga (Deleuze y Guattari, 1997).

Porque, así como, siguiendo a Barthes (1976: 82), "pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura de la cual ha salido", lo mismo sucede con la reescritura: se trata de escenificar la apropiación del deseo de la metáfora en un gesto que nos atreveríamos a considerar que es del orden de lo metonímico.

La cristalización memética de ciertos cuentos de hadas como clásicos no los vuelve estáticos, porque están sujetos a procesos constantes de recreación y reforma, pero, sin embargo, siguen siendo meméticos porque articulan de manera relevante temas problemáticos de nuestras vidas. Los cuentos de hadas, como nuestras propias vidas, se originaron en el conflicto (Zipes, 2014: 57).

Escuchamos decir a la protagonista de Amandine, ya al final de su aventura, manifestando claramente la fuga iniciática sobre la que da cuenta la reescritura:

> Subo a mi habitación. Y lloro durante mucho tiempo, con fuerza, lloro por nada… porque sí. Y después duermo durante un rato. Cuando me despierto, me miro en el espejo. Mis vestidos no se han ensuciado. No tengo nada. ¡Vaya! ¡Un poco de sangre! Un hilo de sangre en mis piernas. Es curioso. No tengo ningún arañazo. ¿Entonces? Bueno, da igual. Me acerco al espejo y miro mi cara de cerca. (45)

A esta altura del relato, Amandine tiene de Caperucita el rojo de la sangre y de Bella Durmiente el sopor hormonal de la adolescencia. La reescritura y la recreación memética están presentes, ente muchos otros y a modo de ejemplo, en estos aspectos relevantes de la vida anímica de la pubertad.

Para poder hacer pie en otra de las líneas de fuga que se traza en los dos cuentos escogidos, continuaré por la fuga melancólica. Amandine vive y experimenta la melancolía del paraíso perdido, en la división que

simbólicamente representa la tapia que separa el jardín del padre y el jardín salvaje (la casa es materna, el jardín es paterno, nos dice la niña).

Todo aquí es melancólico: este pabellón en ruinas, estos bancos rotos, ese césped disparatado, lleno de flores silvestres y… sin embargo experimento una inmensa alegría. Tengo ganas de llorar y soy feliz. ¡Qué lejos me encuentro de la casa siempre tan perfectamente encerada de mamá y del jardín cuidado de papá! ¿Podré volver allí alguna vez? (44)

Por su parte, el cuento “La fuga de Pulgarcito” escenifica la iniciación de Pierre bajo la fórmula aclaratoria “cuento de Navidad”. La melancolía que expone el relato también representa la pérdida de un paraíso perdido, no solamente el que hace a la inocencia, sino a la bondad, la libertad y la autodeterminación humanas. Estamos frente a un cuento mucho más deconstructivista que el anterior, donde se cuestionan los valores humanos, la justicia, el alcance depredador del mundo capitalista, la división entre campo y ciudad, el amor de familia, entre otros.

El peligro está dentro del seno familiar. El padre es el mismísimo comandante Pulgar, casi un dictador romano, que tiende más a bajar que a levantar el dedo, un depredador de árboles, no ya un leñador, que ha hecho del ultraje a la naturaleza la fuente de su fortuna. El encuentro con un mundo original, sabio y creativo, se halla dentro del hogar cálido, “porrero”, hippie y amoroso del señor Logro, quien, junto a sus siete hijas, inicia a Pierre en el camino de la anagnórisis, dentro de los confines de lo que podríamos llamar la tragedia posmoderna, aquella que ha despoblado a la Tierra de los árboles, la que le ha quitado el oxígeno a la vida y la libertad a las mentes. Logro le enseña los valores humanos a Pierre a través de la metáfora del árbol:

Escúchenme. ¿Qué era exactamente el Paraíso? Era un bosque o más bien una floresta porque allí los árboles estaban plantados con un cierto cuidado… unos lejos de los otros, sin maleza, sin zarzas. Pero sobre todo porque cada uno era de una esencia distinta […] Cada uno de aquellos árboles daba sus frutos y cada tipo de fruto poseía una virtud mágica particular. Uno daba el conocimiento del bien y el mal. Era el número uno del Paraíso. El número dos confería la vida eterna. Tampoco estaba mal. Pero además estaban los otros: el que daba la fuerza, el que otorgaba el

poder creador, aquellos con los que podía adquirirse la sabiduría, la ubicuidad, la belleza, el coraje, el amor… todas las virtudes y las cualidades que son privilegios de Yavé. Y Yavé quería conservar ese privilegio para él solo. Por eso le dijo a Adán: “Si comes del fruto del árbol número uno, morirás”. (60)

De este modo la metáfora actual del paraíso perdido es el bosque perdido (París otrora “fue” un bosque). Logro reescribe el Génesis original, reinterpretado, donde Yavé es el que miente y la serpiente es quien dice la verdad. La maldición divina no es ya parir con dolor ni ganar el pan con el sudor de la frente, sino haberse salido del reino vegetal y haber caído en el reino animal. Tournier nos plantea un orden de devenir que establece un nuevo y otro esquema mayoritario/minoritario. El hombre, como respuesta al castigo divino, ha devenido animal, es decir, humanx, alejándose así de la plenitud vegetal.

Y esta es la maldición de los hombres: han salido del reino vegetal. Han caído en el reino animal. Porque ¿qué es el reino animal? Es la caza, la violencia, la muerte, el miedo. En cambio, el reino vegetal es la calma que va en aumento en una íntima unión de la Tierra y el Sol. Por eso cualquier sabiduría tiene que fundamentarse en una meditación sobre el árbol, ha de llevarse a cabo en un bosque y la harán hombres vegetarianos… (61)

Mientras Pierre-Pulgarcito disfruta de este nuevo orden de cosas, en medio de una escena estereotipadamente hippie –Logro desprende dulzura de sus largos cabellos rubios, sujetos por una cinta que atraviesa su frente, y con su barba dorada, ensortijada, sedosa, con sus ojos azules y tiernos, sus vestidos de cuero color miel, que se confunde con sus alhajas de plata cinceladas: cadenas, collares…–, golpean a la puerta. Es su padre con la policía. Se trata de un antirrescate, que opera de modo contrario al rescate de los cuentos de hadas tradicionales, como es de esperar dentro del juego deconstructivista al que nos invita el relato.

Y aquí se comprende el subtítulo del relato, “Cuento de Navidad”. No hemos mencionado aún que el deseo de Pierre para Navidad es un par de botas, así como tampoco hemos dicho que la aventura iniciática de este nuevo Pulgarcito se da en vísperas del natalicio del hijo de Dios. Logro le obsequia a Pierre su par de botas, enorme. ¡Qué maravilloso e impreciso

poder tienen las botas en los cuentos de hadas! Al gato le sirvieron para dar pasos de siete leguas, a Pierre lo transportan, no ya a siete leguas de distancia, sino al espacio del devenir, ese devenir creador del que tanto nos ha dicho Deleuze. Ese devenir del orden de la alianza. Pierre deviene un sentimiento: es feliz, y deviene una forma: es árbol.

Se tiende sobre su cama y cierra los ojos. Y en un momento se traslada lejos, muy lejos. Se convierte en un inmenso castaño que levanta sus flores […] Se halla suspendido en la inmovilidad del cielo azul. Pero de pronto hay un soplo. Pierre suena con suavidad […] Es inmensamente feliz. Un gran árbol… (67)

Amandine y Pierre, dos niños perdidos en la espesura del bosque de la pubertad, atravesando jardines próximos o carreteras lejanas, reescriben el drama del crecimiento en una etapa de la vida en que los monstruos y los temores se acrecientan, los valores se cuestionan y el cuerpo cambia. El jardín de papá se rompe con un hilo de sangre, el mandato de papá se transgrede en la arborescencia creadora y liberadora de ser un castaño que hace alianza con lo vegetal. ¿Qué une a los personajes de los cuentos de hadas? Todo. Así como los memes se propagan saltando de un cuerpo a otro, de una mente a otra, los conflictos de los personajes se propagan, meméticamente, saltando de un relato a otro, de una escritura a una reescritura.

Y para cerrar, una última aclaración: no se trata de relatos que hablen de la pureza, sino de relatos que escenifican la importancia (memética también) de un estado de inocencia, que va más allá de la edad y que tiene que ver con aspectos de la condición humana que tanto preocupan y ocupan a Tournier:

La pureza es diabólica, su esencia es destruir lo impuro, es necesario destruir para ser puro, ahí está ese movimiento tan destructivo que es el puritanismo. La inocencia es lo contrario. La pureza es la inversión maligna de la inocencia. (Tounier, El País, 25 de marzo de 1995)

Dos apéndices. Los casos Sade y Juana de Francia: la ficción, invertida, y la realidad, también

El objetivo de todas las luchas populares y no tan populares ha venido siendo discutir la verdad, e incluso ya hemos llegado a una posverdad. Un momento: ¡si la verdad no existe!

Marlene Wayar

La superstición es a la religión lo que la astrología es a la astronomía: la hija alocada de una madre muy prudente.

Voltaire

… ese Otro inquietante que es el hermano gemelo de lo Mismo…

Bernard Sichère

Sade: el mal en estado puro, lo maravilloso invertido

No en vano se le considera el mejor policía de alcobas y prostíbulos. Sabe quién se acuesta con quién, cuándo y por cuánto, cómo y dónde. Sabe todo y mucho más. Intrigas y entresijos del libertinaje, celos desvaríos. El inspector Louis Marais conoce la naturaleza humana y sus alrededores. Confidentes y denuncias confirman sus hipótesis y sospechas. Tiene olfato de perdiguero, oreja de zorro y obstinación de asno bretón. Sus informes deleitan a Luis XV, ese rey hipocondríaco capaz de abandonar los asuntos de Estado para meterse en la cama por un vulgar catarro.

En ocasiones, el inspector lee sus expedientes a la cama del enfermo imaginario, como quien cuenta un cuento a un niño antes de dormir. Pero el caso de la obrera de abanicos Jeanne Testard, a la merced del marqués de Sade, no es precisamente un cuento de Perrault.

Gonzalo Suárez, Ciudadano Sade

Solo el crimen abre a los pobres las puertas de la vida; la perversidad es la compensación de la injusticia, como el robo es la revancha del desposeído.

Marqués de Sade, Juliette

Abusemos un poco de la metáfora. Ya hemos visto cómo el hilo del tapiz va haciendo su recorrido, se pierde, vuelve a aparecer, cambia de color.

Algo hay incluso de puntada lacaniana, dibujos en el tejido que cobran sentido hacia atrás, tirando del hilo que, no siempre, avanza hacia adelante.

Mientras el cuento de hadas continúa su derrotero, la Ilustración "obligará" a los escritores a moralizar sus relatos, a educar deleitando a través de ellos, confiada en que el arte tiene una función educativa. Este período ilustrado e iluminista se basa en fundamentos empíricos y racionalistas y es el producto de un conjunto de ciencias en las que predomina un rigor casi absoluto: la matemática, la astronomía, la física. Por consiguiente, la Ilustración filosófica se muestra proclive a organizar un vasto sistema normativo en el que el universo es interpretado como un mecanismo de relojería que ha sido instaurado por el impulso inicial de una fuerza que vigila el funcionamiento del mundo pero que no interfiere en él: de esto deriva el vigor con que se introduce la concepción deísta a la que fueron muy afectos los pensadores de la época. Además, a la tendencia normativa de la Ilustración se vincula el coetáneo clasicismo que culmina en el siglo XVIII, con su prolija concepción preceptiva del arte y de la literatura (Rest, 1979: 76).

Ante este panorama ilustrado en el que impera el mundo de la razón, el orden, el progreso, la ciencia, la verdad, la igualdad, la libertad, el bien, veremos emerger a un personaje "maravilloso-invertido" (permítasenos la adjetivación que más adelante se explicará) que subvertirá la historia del pensamiento, de la literatura y, para decirlo de algún modo, la historia del mal. Nos estamos refiriendo al Marqués de Sade.

Como nos recuerda Maurice Blanchot (1970: 353):

Declaración notable. Muy pronto [Sade] deja de hacer una diferencia entre sí y la soledad de su cárcel, y en esta soledad secreta que lo horrorizaba (doblemente, en sí misma y por la sanción que representaba), el horror se transformó en atracción y con ella se originó y se desarrolló la necesidad irredimible de la escritura, una tremenda fuerza de habla que no

se agotó más. Es preciso decirlo todo. La primera de las libertades es la libertad de decirlo todo.

El pensamiento de Sade, precisamente, se burla, reniega, subvierte los postulados del pensamiento ilustrado, pero el juego consiste, entre otros aspectos, en que lleva a cabo este desfondamiento a partir de los elementos que le brinda la misma razón ilustrada. Irónicamente, Sade, haciendo uso de la misma razón que los iluministas, nos presenta un mundo donde la filosofía imperante es la del interés y el egoísmo integral:

Sade inaugura su creación original con un golpe maestro decisivo: en efecto, para crear el personaje que imagina y responder así al tipo de perverso que proyecta, lo extrae al fin de la sociedad licenciosa convencional y particularmente de la casa de citas. Rompe así con la tradición libertina e introduce el tema de la perversión en la pintura de las costumbres. Sade sitúa a su personaje en el mundo cotidiano, es decir, lo encuentra en el seno mismo de las instituciones, en lo fortuito de la vida social. De manera tal también, Sade piensa la contrageneralidad ya implícita en la generalidad existente, no para criticar a las instituciones sino para demostrar que por sí mismas aseguran el triunfo de las perversiones. (Klossowsky, Barthes y Sollers, 1969: 27)

Lo que Sade lleva a cabo es relacionar estos principios con las teorías de moda: la igualdad de los individuos ante la naturaleza y la ley. Pone en escena el nacimiento de un sujeto nuevo frente a la vigorosa tradición de la palabra cristiana.

De acuerdo con Bernard Sichère, Sade representa la culminación (una de las principales culminaciones) del movimiento libertino ateo, que será brutalmente sacrificado por la Revolución francesa, pero, desde el punto de vista filosófico, es también el contemporáneo de Jean-Jacques Rousseau, quien junto con él forma la pareja de grandes escritores del momento que se ocupan del enigma del mal, tal como ese enigma surge en el nuevo contexto del que la Ilustración es emblema y síntoma. Se trata de dos posturas subjetivas diferentes: por un lado, la de exorcizar el mal y afirmar la inocencia en Rousseau, y, por el otro, la de desafío libertino en Sade (Sichère, 1997: 156).

Sade es una figura que se encuentra frente a frente a Rousseau: los dos grandes escritores del momento frente al enigma del mal tal como ese enigma surge en el nuevo contexto de que la Ilustración es emblema y síntoma. Dos posturas subjetivas diferentes: por un lado, una postura del exorcismo del mal y de la afirmación de la inocencia en Rousseau, y, por el otro lado, una postura de desafío libertino. Y ambas posturas responden a la misma decadencia de la dramaturgia cristiana que había presentido Molière un siglo antes. (165)

–Claro. ¡Y qué! ¿Acaso crees que me limito a esto? Hay treinta religiosas en esta casa; veintidós han pasado por mis manos; hay diecinueve novicias: solo una me es todavía desconocida; vosotras sois sesenta pensionistas: solamente tres se me han resistido; las voy poseyendo a medida que llegan, y no les doy más de ocho días para pensarlo. ¡Oh, Juliette, Juliette!, mi libertinaje es una epidemia, ¡tiene que corromper todo lo que me rodea! Y la sociedad tiene una gran suerte en que yo me limite a esta dulce manera de hacer el mal; con mis inclinaciones y mis principios, quizá adoptase otra que sería mucho más fatal para los hombres. […]

La verdadera sabiduría, mi querida Juliette, no consiste en reprimir los vicios, porque, siendo los vicios casi la única felicidad de nuestra vida, sería un verdugo de sí mismo el que quisiera reprimirlos; la sabiduría consiste en entregarse a ellos con tal misterio, con tan grandes precauciones, que nunca nos puedan sorprender. Y que nadie tema que esto disminuirá sus delicias: el misterio aumenta el placer. Por otra parte, una conducta semejante asegura la impunidad, ¿y no es la impunidad el alimento más delicioso de los libertinajes? (Juliette, http://www.alejandria.com: 11-15)

“El vicio divierte y la virtud cansa”, afirma Juliette, la protagonista de esta obra que el Marqués de Sade publicó en 1796 (y fue inútilmente prohibida). En ella Juliette, quien ha visto el amargo final de su hermana Justine –la heroína de Justine, o los infortunios de la virtud–, se entrega sin escrúpulos al vicio y al crimen, pues los considera, entre otras cosas, medios para obtener placer. Juliette se inicia en el exceso de la mano de la abadesa Delbene, en el convento de Panthemont, donde se desarrollan orgías en que participan clérigos, monjas y novicias en un ambiente macabro. Tras dedicarse a la prostitución, Juliette, con diecisiete años, se acerca a depravados como el libertino Noirceuil o el bello Saint-Fond,

ministro de Estado. Sus aventuras la llevan a Italia, donde conoce a célebres criminales de su época, como el caníbal Minski, la princesa lesbiana Borghese, la incestuosa lady Clairwil o la envenenadora Durand. Los crímenes y las transgresiones se suceden hasta que, como afirma Octavio Paz, “al final de su peregrinación, Juliette puede decir, como el monje budista: todo es irreal”.

Esta es la filosofía del vicioso y de la viciosa, del héroe o heroína en Sade. Encuentran deleite en el ultraje a la inocencia, en las formas extremas de las violaciones, en lo variado de las torturas, los crímenes violentos y la desesperación, “puesto que el sujeto libertino no cree en nada y no apela a nada más allá de la inmanencia de lo horrible” (Sichère, 1997: 171).

¿Qué nos provoca cuando aparece un personaje como Justine, que, desde el nombre, nos habla de su deseo de justicia, de su carácter de justa? Justine: la casta, pura, bella, virtuosa y buena Justine. Casi un personaje de cuento de hadas, llena de atributos: huérfana, sola y abandonada por sus padres (muertos) y separada de una hermana con rostro de hermanastra (bella, pero pérfida y viciosa). Justine huye, permanentemente, por bosques y montes que le son siempre adversos. Allí no hay hadas madrinas bienhechoras y ni siquiera ayudantes, sino ogros. Cada posible ayudante deja de serlo cuando Justine se manifiesta reacia al vicio. Son ayudantes del vicio, no de la virtud. No hay espacio para la virtud, ni aun dentro del monasterio; el espacio consagrado al bien es un antro del mal en el universo sadiano.

Justine es un claro ejemplo de que los hados han dejado de existir y que la razón solo engendra monstruosidades horrorosas, pues si hada (fata) es destino, el destino de Justine ya no es el de la recompensa a su virtud, sino el del ultraje a esa virtud. La única salida que se le ofrece, en repetidas ocasiones, es la del vicio.

Las experiencias de lectura que despierta un libro-infierno como este son sumamente disímiles (críticos como Blanchot, Bataille, Barthes, Sichère y otros más de una vez no coinciden o disienten en sus apreciaciones). Pero hay otra posible lectura (aunque, desde ya, también polémica) que intentaremos proponer en este trabajo.

La atrocidad que los acontecimientos sadianos provocan en el lector va desde el rechazo (producido, entre otras cosas, ante la posibilidad del horror) hasta cierta aceptación (entendida como lo contrario al rechazo, producida ante la imposibilidad del horror). Es decir: hay un punto en

donde el universo sadiano (ese infierno de Blanchot) es tan imposible como el universo de las hadas.

Esa hipertrofia del mal, esa hiperbolización del vicio, es también una caricatura, un súmum (un ¿ideal? irónico) del horror y del mal. Es el mal en estado puro, el vicio en estado puro, el infortunio de la virtud en estado puro. Es el cuento de hadas al revés: uno atrae por lo maravilloso e imposible y el otro (¿rechaza?) por lo atroz e igualmente imposible. “La literatura es en Sade lo que hace levantar a los monstruos del sueño de la razón” (Sichère, 1997: 173).

Ese “monstruo” con poder que crea y arma Sade con relación al personaje sádico es lo que entendemos como “inversión del cuento de hadas”, porque el triunfo es el del monstruo.

Sade anuncia el tema de la rebelión subjetiva que va a recorrer toda la época romántica, y por fin Sade atestigua un resurgimiento notable de las representaciones arcaicas del mal y de lo maléfico que el cristianismo medieval exorcizaba con sus ritos y con sus símbolos (Sichère, 1997: 173)

Cuando la historia no es cuento

Sin dudas es pertinente decir que mientras el cuento de hadas “finaliza” en bodas, la historia “comienza” con estas. Y, la mayoría de las veces, el contrato matrimonial, primer paso de la boda, se llevaba a cabo con príncipes y princesas que, aún en la cuna, eran incapaces de decidir –ni aún de pensar– su destino y su voluntad. Tal es el caso de la princesa Juana y su prometido y luego marido Luis XII, rey de Francia. A diferencia de los países vecinos, Francia siempre tuvo un rey. La reina no era más que su esposa; tratándose de la monarquía francesa la ley sálica, única en su género, regía la sucesión al trono e impedía el acceso a las mujeres. Se decía que: “El reino de la flor de lis no podía recaer en una rueca”. Por tanto, el destino y papel de las reinas no era gobernar, sino establecer pactos y alianzas, mediar, cuidar la casa, administrar. El oficio de reina en la Francia del siglo XVI no era para nada envidiable. Si bien, en cuanto reina, llevaba una vida llena de lujos, no podríamos decir que no sufriera privaciones, sobre todo la de ser ella misma. Debía anteponer a todo deseo el deseo del reino: dar un vástago a la Corona, garantizar la descendencia. Y para ello estaba obligada a parir un varón. Una joven reina se jugaba su

destino y el de su reino en la maternidad. Por tanto, nada era más precario que la situación de una reina sin hijos, cuya única salida y salvación será, muchas veces, el reclutamiento, el monasterio.

Tal es el caso de Juana de Francia, una historia que, más que asemejarse a un cuento de hadas, se separa de él hasta alcanzar las antípodas. Las figuras de Juana y de Luis se alejan de los modelos impuestos por la imaginación fantástico-maravillosa, y parecen acercarse a los cuentos de terror góticos, casi una parodia del cuento maravilloso.

Sin embargo, para narrarla, usurparé y tomaré prestado su discurso.

“Había una vez, en un país lejano (siempre depende desde dónde se lo mire) llamado Francia, un rey y una reina, preocupados por el futuro de la corona. Ese hermoso y extenso reino se diferenciaba del resto de las comarcas debido a una ley que regía el acceso al trono: la ley sálica, que impedía a las mujeres gobernar el país.

Luis y Juana tenían respectivamente veintitrés meses y veintiséis días cuando sus padres los comprometieron oficialmente. Eran aún tan pequeños que no alcanzaron ni siquiera a sospechar lo que les depararía el destino.

Ambos crecieron sabiendo que pronto llegaría el día que los vería unirse en matrimonio. Luis soñaba, como todo rey, con una esposa bella; Juana soñaba, como toda princesa, con un caballero valiente.

El tiempo pasaba y los pequeños novios seguían sin verse, sin conocerse, y en la imaginación de cada uno fue creciendo la ilusión de la imagen del otro.

Pero ni Luis ni nadie podían llegar a imaginar que aquella criatura que descansaba plácidamente en la cuna se convertiría, con el tiempo, en una niña primero y en una mujer después, deforme, coja y repugnante a los ojos.

La niña vivió junto a su madre en Amboise hasta los cinco años. La madre y las nodrizas observaban, con espanto, que la niña iba volviéndose cada día más fea y desagraciada. Sin embargo, sus ojos expresaban paz y sabiduría, parecía no haber correspondencia entre la debilidad de su cuerpo y la fuerza de su mirada. A pesar de su monstruosidad (o quizá debido a ella, o quizá sin relación alguna), la princesita ocupó su tiempo en la lectura y en el acrecentamiento de su fe en Dios y en la Iglesia. Luego de los cinco años, siempre intentando ocultar su rostro a los ojos de los demás, se la llevaron al castillo de Linières.

Una vez cuando su padre, el rey, la fue a visitar (rara vez lo hacía), quedó sin voz y sin aliento cuando comprobó lo horripilante del aspecto de

su hija. Ella, fortalecida en su fe, enjugaba sus lágrimas en privado, y jamás expresaba autoconmiseración en público.

Desde ya, el futuro rey, Luis XII, no tenía idea del aspecto de su futura esposa. Sin embargo, las noticias no pueden ocultarse eternamente. Juana era raquítica, padecía escoliosis, sus miembros inferiores se desarrollaron de desigual modo, sufría de cojera, que si bien era un mal común en las reinas de la época, sumado a todos los otros males, no hacía más que acrecentar su aspecto bestial y deforme.

El rey, Luis XI, al tanto del atroz aspecto de la futura reina de Francia, sintió, quizá, conmiseración por su hijo, obligado a contraer nupcias con una mujer indeseable a los ojos de cualquiera: fea. Sin embargo, no era posible volverse atrás, la decisión estaba tomada desde hacía años, y los jóvenes estaban destinados al matrimonio, al lecho conyugal, al futuro de Francia.

Mientras el tiempo pasaba, los niños crecían, los cuerpos se deformaban y se embellecían, día a día, año a año, según el caso. El príncipe se volvía cada vez más hermoso, era la representación de la belleza; la princesa, encerrada en su rústico exilio, ajena a las miradas desdeñosas, se rodeó de una corte de niñas con quienes compartía su tiempo, aprendiendo a tejer, pintar, a tocar el laúd y a pensar. La enseñanza religiosa resultaba cada vez más apasionante al espíritu de Juana, se adentraba en su alma y la fortalecía, al tiempo que fortalecía su cuerpo, debilitado por la propia enfermedad.

Juana amaba Linières, amaba la soledad, el contacto con la naturaleza, el tiempo de solaz, la lectura, la meditación, el encuentro consigo misma y con Dios.

Cuando Luis cumplió los once años, en una reunión a la cual no concurrió Juana, se le preguntó si estaba decidido a tomarla por esposa y respondió que sí. Su palabra estaba dada, sellada, certificada.

María de Clèves, madre de Luis, decidió entonces ir hasta Linières a conocer a la futura madre de sus nietos, a la futura esposa de su hijo, a su futura nuera. Horror y espanto fue lo que sintió al ver la figura maltrecha de Juana. Se apiadó de su hijo, pero no tuvo más remedio que presentarlos y así lo hizo. Luis no podía creer lo que estaba viendo, no podía creer que aquella fuera la mujer con quien estaba obligado a desposarse. En la vida real las princesas no necesariamente deben ser (o son) lo bellas que se las

retrata en los cuentos, pero en la vida real tampoco había muchas mujeres tan deformes como aquella.

¡Quisiera morir!, gritaba el pobre Luis, abandonado a su desdicha. Jamás me casaré con una mujer tan horrible, ¡jamás!, exclamaba, llorando.

Juana, por su parte, lloraba para sus adentros, ultrajada en su amor propio, no tenía armas para defenderse, ni hadas que vinieran en su socorro para transformarla en una bella princesa. Era fea, muy fea, y la magia no se hacía presente para rescatarla del rechazo que producía en su futuro esposo.

Y se casaron. Luis tenía catorce años; Juana, doce. Ninguno de los dos probó bocado durante la ceremonia, ni perdices ni ninguna otra cosa. Tenían un nudo en el estómago, no eran felices y creían no llegar a serlo nunca.

El rechazo insolente de Luis por Juana no obtuvo por parte de ella ningún gesto de fastidio, siempre se mostraba paciente y silenciosa. Recorría el castillo como si fuera una sombra, buscando que no notaran su presencia, intentando no hacer ruido ni llamar la atención. Comenzó a amar a Luis en silencio, con un amor no correspondido; peor aún, con un amor rechazado y menospreciado. Juana era buena, dulce, sabia, pero no débil, nunca fue débil, más allá de su apariencia era fuerte de espíritu, era inteligente y tenaz. Luis, bello y mimado, era un ser consentido y caprichoso, sufría constantes cambios de humor.

Pero los años fueron pasando, y transcurrieron veintidós. Para Juana, educada en la fe religiosa, el matrimonio era un sacramento, por tanto durante todo ese tiempo no buscó otra cosa que obedecer y aceptar a su marido, quien, para irritarla y manifestarle su rechazo, narraba en voz alta a sus compañeros, ante su presencia, sus aventuras amorosas, aventuras que, aparentemente, nunca alcanzó siquiera a imaginar con ella.

Desde ya la historia prosigue y es historia. Termina en separación, en divorcio. Luis busca una princesa más seductora y deseable. Juana encuentra la paz en el reclutamiento, en el refugio del alma, en contacto con Dios. Algún día será Santa Juana de Francia.

La princesa, fea, coja, inteligente, austera, paciente, terminará convirtiéndose en santa. Juana es a la vez princesa, bestia, bruja, santa.

Luis, el bello, lejos de la santidad, buscará los placeres. Otra mujer alcanzará el lugar que Juana nunca pudo obtener: Ana de Bretaña.

No hay ni colorín, ni colorado, ni el cuento ha terminado.

No fueron felices, no comieron perdices.

Juana muere a los cuarenta años, debilitada por los ayunos, las mortificaciones a las que ella misma se sometía. Su cuerpo, ese cuerpo que había sido durante toda su vida motivo de burla y desdicha, estaba atravesado por un cilicio, construido con un trozo de laúd con el que solía distraerse de niña durante su estancia en Linières. Lo llevaba, atravesado por cinco clavos, pegado al pecho, en el corazón que nunca recibió el afecto ni el amor del príncipe amado. Hizo de Dios el marido (el príncipe) que nunca pudo tener."

CAPÍTULO 4
¿Qué quieren las mujeres? Transescribir

Los historiadores de la ciencia y de la sociedad renacentista coinciden hoy en admitir que durante el Medioevo y hasta probablemente el siglo XVII dominaba en Occidente una epistemología monosexual, donde solo el cuerpo y la subjetividad masculinos eran reconocidos como ontológicamente plenos y anatómicamente perfectos. Se hablaba de hombres y de mujeres, pero también se hablaba de ángeles y demonios, de monstruos y de quimeras. En esa epistemología, los hombres y los ángeles tenían más realidad ontológica y política que las mujeres y las quimeras […] La ginecología era únicamente obstetricia. No había mujeres. Había madres.

Paul B. Preciado, Yo soy el monstruo que os habla

Donde se parte de la última pregunta que se planteó Freud antes de morir: ¿qué quieren las mujeres? Respondemos: "Una voz y un cuerpo propios". Se recurre a algunos documentos históricos que ofrece la bibliografía consultada para rendir cuenta de la existencia de un contrato sexual anterior al contrato social (dentro de la península ibérica entre los siglos X y XI).

Se colocan en el centro de la escena y del análisis el cuerpo y la voz como "zonas" sobre las que se ejerce activa y poderosamente el control y el poder.

Se propone, desde la hipótesis teórica, el paso de la reescritura como práctica de deconstrucción a la transescritura, y se busca llevar a cabo la

conceptualización de este término. ¿Qué es transescribir, en cuanto línea de fuga de la necropolítica?

Luego de muchos años de haber entendido a una parte de la producción de la escritura de mujeres como una reescritura cuestionadora de los paradigmas o estereotipos femeninos (promovidos, principalmente por el violentamiento simbólico del imaginario medieval) y ya adentrados en las producciones artísticas, literarias, performativas, culturales y políticas del siglo XXI, busco dar un giro más a las cuestiones concernientes a la "nominalización del malestar" (la escritura como espacio donde se escenifican los síntomas del malestar en la cultura) (Secreto, 1997) y comenzar a elaborar una lectura crítica a partir de la conceptualización de una "transescritura". Entiendo, inicialmente, por transescritura a una clara y política intención deconstructivista y una revivificación en la voz de la enunciación determinada por el empoderamiento de las mujeres y los géneros disidentes, producido a partir de las luchas LGBTQI+ expresadas tanto en el arte como en la calle, la asamblea y en los movimientos semejantes a Ni Una Menos, la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, entre otras.

Este trayecto del análisis hará eje sobre el cuerpo (como sede de representación de los poderes biopolíticos) y la voz (como campo de inmanencia, posibilidad y realización de representaciones censuradas y/o controladas).

No cabe duda de que en la última década se han "popularizado" y difundido los estudios de género tanto como los de la escritura de mujeres (y otros géneros y cuerpos minorizados). Con el término "popularizado" quiero referirme a que (por eso el recurso a las comillas) han adquirido mayor relevancia e interés tanto en los órdenes académicos y escolares como ideológicos, políticos y de gestión gubernamental, vale decir: la cuestión fue abarcando toda una esfera cultural (a partir de la batalla y visibilización de/los movimiento/s feminista/s). No es una problemática nueva la de la teoría feminista y las derivaciones temáticas y conceptuales que se han ido desprendiendo de ella; lo que sí es nuevo es el momento presente, año 2022, en el que, inexorablemente, las problemáticas referidas a los géneros, el patriarcado, la deconstrucción faloteocéntrica y del orden del lenguaje (y del discurso, diría Foucault) han cobrado una posición fuertemente política y combativa dentro del campo social y artístico. Dicho

campo ha ido cambiando en las últimas décadas hasta llegar a un presente en el que podemos reconocer como un “fenómeno” (tanto de producción como editorial) el surgimiento de multiplicidad de voces de escritoras/escritorxs que cuestionan y cabalgan a contrapelo (como las brujas, siempre presentes) el orden cultural en todos sus aspectos.

Existe hoy un quiebre insoslayable (y de carácter generacional) respecto de la palabra coloquial y del discurso literario (diríamos, en todos los órdenes del discurso). Las generaciones de escritoras anteriores cuestionaban el imaginario patriarcal y buscaban el acceso a una voz propia (Luisa Valenzuela lo plantea con absoluta claridad en su ensayo Peligrosas palabras. Las jóvenes escritoras, lxs escritorxs del presente, están deconstruyendo el lenguaje y fundando una nueva voz. En el pasado de mi investigación (que hacen a los capítulos primeros de este libro) me he referido al concepto de “reescritura” para abordar los textos oportunamente elegidos y puestos en diálogo con el cuento de hadas. (Secreto, 2002). Propongo para esta nueva etapa y generación el concepto de “transescritura”, lo que Miriam Chiani (2014) denomina “poéticas trans”:

“Más allá, “al otro lado”, “a través” o “cambio” son los sentidos del prefijo trans. Usar esta partícula es enfatizar el movimiento en sí, el proceso; subrayar lo que pasa, atraviesa y cambia. Lo trans no es un inter (entre territorios) sino un “más allá de”, supone la posibilidad de diluir límites y transgredirlos, transformar sus contenidos, llegar a superar –con la mezcla, la adulteración o la contaminación– binarios opuestos, lo localizado y lo fijo, generando de este modo un campo de existencia complejo. (Chiani, 2014: 7)

De ahí es que el interés a esta altura (que es la continuidad de aquella empezada por mí en 1997 sobre las herencias femeninas y la nominalización del malestar) sea analizar en qué consiste esa pluralidad de voces narrativas femeninas que “dicen-denuncian-crean” un universo contrapatriarcal (y anticapitalista).

El estado del análisis sobre dicha problemática no solamente es la persistencia de una línea de investigación continua, sino que es de vigencia, interés y actuación presentes (y eso lo hemos venido observando capítulo tras capítulo).

La subjetividad está enlazada al cuerpo y al lenguaje. Luisa Valenzuela en Peligrosas palabras recurre a la imagen conceptual de “bruma poética” y nos recuerda que los científicos llaman así a “olvidar” lo andado para provocar nuevos descubrimientos. La misma autora trae el enunciado de Eduardo Vidal: “El ser humano es un extraño en la casa de nadie: el lenguaje”. Ella añade: “Un hogar que no le fue familiar a la hembra de la especie de los bípedos implumes, muy a pesar suyo” (18). Por eso Valenzuela entiende que es a raíz de esta exclusión del lenguaje que el viaje de la mujer a través del reino de la palabra ha sido arduo. Primeramente como sujeto de sujeción. Luego como sujeto del enunciado. Posteriormente como sujeto de la enunciación. Finalmente (y se trata del momento presente) como sujeto enunciante en una práctica de creación-recreación-apropiación de un lenguaje de pertenencia y también de una voz que nombre y también cree (del verbo “crear”) y en la que pueda creer. Es importante señalar que el concepto de un lenguaje femenino no se origina en la crítica feminista; es muy antiguo y aparece con frecuencia en el folclore y el mito. En esos mitos la esencia del lenguaje femenino es su carácter secreto; lo que realmente se describe es la fantasía masculina de la naturaleza enigmática de lo femenino. Para hacer referencia a esta cuestión voy a ayudarme con la historia que se cuenta en la novela recientemente publicada de Inés Arteta La otra mitad del universo y que habla de los nombres exiliados de las mujeres dentro de las escrituras sagradas y de las escrituras en general.

Semejante a una trama policial que cuenta con una historia del crimen y una historia de la investigación, sin ser un policial La otra mitad del universo está narrada desde este tipo de urdimbre. La historia de la investigación, contada en primera persona, tiene a Luisa por protagonista, una mujer de treinta y nueve años, madre, esposa y docente, cuyo deseo está absolutamente volcado hacia un tema que le resulta fascinante: la historia de Lilit. El mundo académico le refriega por el rostro que ya está vieja para doctorarse en Historia, que las obligaciones laborales, maritales y maternales la alejan de poder estar a la altura de las circunstancias de un ámbito que exige el cumplimiento por encima de las vicisitudes de la vida misma. La historia del crimen, en esta oportunidad, contada por momentos en tercera persona, estaría dada también por el misterio que esconde un delito cometido, intencionalmente, por toda la historia de la cultura: el silenciamiento y ocultamiento de los textos sagrados escritos por una mujer

que hablaban no solamente de la figura de Lilit, sino también de la divinidad femenina o la parte femenina de Dios.

La otra mitad quiere la mitad que le quitaron: el lado femenino de Dios

La otra mitad del universo cuenta la historia de una investigación, al igual que la tragedia de Edipo, pero ya no se trata de saber quién mató a Layo, sino de saber quién ocultó y por qué motivo estos textos que datan del siglo X a. C. Siguiendo la tradición fundada por Umberto Eco en El nombre de la rosa (en donde también descubrimos, en clave policial, a los sosías de Sherlock y Watson), es la búsqueda de un libro, de las interpretaciones de este libro y de su permanencia a lo largo de tres mil años el objeto sobre el que circula el deseo, el poder y el misterio (imposible no traer en este instante la cita de Goethe a la que recurre Jostein Gaarder para dar comienzo a El mundo de Sofía: "El que no sabe llevar su contabilidad por espacio de tres mil años se queda, como un ignorante, en la oscuridad, y solo vive al día"). También nos encontraremos ante una biblioteca custodiada y una bibliotecaria, un texto desaparecido y toda una tradición hermenéutica que descubrir. Una de las cuestiones más atractivas de la novela de Arteta es que todos los factores que hacen a la pesquisa se inscriben en una genealogía femenina, ajena a la lógica aristotélica.

Dentro de los tres epígrafes que preanuncian la trama hay unos versos de "Las zapatillas rojas" de Anne Sexton: "No son mías. / Son de mi madre. / Antes fueron de su madre./ Legadas como una reliquia / pero escondidas como cartas vergonzosas.

A partir de la tarea que vienen llevando adelante las Madres de Plaza de Mayo, la ciencia descubrió que las mitocondrias, pequeñísimas estructuras subcelulares, son las responsables de producir la energía y, por lo tanto, la vida. Se heredan directamente por línea materna (como las zapatillas rojas, como la hemorragia, como la energía y la rebeldía de Lilit).

Como suele suceder una y otra vez en reiterados relatos, tanto bíblicos como populares, la heredad se produce entre una vieja y una joven, es decir, entre abuela y nieta, quedando la generación de la madre por fuera de este linaje. Este modelo es el que sigue el argumento de La otra mitad del

universo; es la abuela Louise quien entrega a su nieta Luisa la curiosidad (atributo rebelde por antonomasia). De igual manera hemos visto que sucedía en la novela de Carmen Martín Gaite Caperucita en Manhattan.

De este modo Luisa, en el presente, se convierte en la compañera de equipo de Jákob Adam (el que reemplaza o suplanta, según la etimología del nombre), amigo y presunto amante de su abuela, que a su vez fue discípulo de Gershom Scholem –amigo entrañable de Walter Benjamin–, y juntos (si eso fuera posible, extemporalmente, es decir que lo hace uno luego del otro, continuando con el trabajo como se continúa una herencia) buscan descifrar el misterio que esconden los rollos originales de la Torá que vienen superviviendo resguardados por diferentes escoltas desde hace tres mil años. El viaje de estos rollos a lo largo del tiempo y del espacio (terminan ocultos en una biblioteca de la ciudad de Buenos Aires, protegidos por Ruth, compañera fiel, de acuerdo con el significado del nombre) es también parte del entramado narrativo/investigativo. Pareciera que la novela fuera la "forma" de llevar adelante la investigación del Doctorado.

Louise, la escritura es propiedad de los varones desde que Dios es varón. Nosotros la tomamos, y esa ha sido la primera gran injusticia de la humanidad. Porque una mujer fue la autora de uno de los libros más antiguos y fundamentales de nuestra cultura, libro del que los varones eliminaron el pasaje en el que la primera mujer creada prefiere el castigo eterno antes que un matrimonio patriarcal. Desde entonces, cualquier rebeldía provocada por la dominación del varón ha sido considerada diabólica, condenada a una vida en silencio, sin escritura ni historia. (189)

Criticando o evidenciando que los formalismos y requerimientos de la "academia" suelen dejar afuera cuestiones importantes, la tesis de la novela (que es la tesis de su protagonista y de su autora) es que la otra mitad del universo está conformada por los nombres de mujeres exiliadas que, como en el poema de Sexton, son las custodias y transmisoras de las zapatillas rojas (o de las mitocondrias, diría la biología): Shejiná (aspecto femenino de Dios), Lilit (primera mujer, anterior a Eva, que se rehusó a obedecer), Betsabé (esposa de David, madre de Salomón, mujer culta y sabia, poseedora de una gran ironía, autora de los textos sagrados que mencionan

a Lilit). Por carácter extensivo, la otra mitad del universo son las mujeres: Ada, la madre de Jákob, Beatriz, Louise, Ruth, Luisa. Nosotras. Nosotrxs.

En Crítica y clínica Deleuze expresa que la literatura traza en ella misma una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, sino un devenir-otro de la lengua, una discriminación de la lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa al sistema dominante. Claro que el mismo Deleuze nos hará saber que literatura y escritor/a/x no se corresponden con lo escrito y con quien escribe, sino que es necesario devenir escritor (hacer alianza con lo minoritario) para que el libro haga rizoma con el mundo. En resumen: no todo lo que entra en los estantes de la literatura es literatura; para este autor es imprescindible su carácter de resistencia.

Las esencializaciones denigran los procesos singulares y las particularidades de la heterogeneidad. Los imaginarios son el producto de las imposiciones de sentido surgidas de los violentamientos simbólicos que se decantan por la aplicación sostenida y permanente de epistemes que se obstinan en solventar los binarismos esencializantes. Lo epistémico también es político.

La pregunta de Spinoza ¿qué puede un cuerpo? afecta muy particularmente a los cuerpos biopolíticamente maltratados, entre ellos los de las mujeres (feminismo travesti, trans, intersex, tortillero, pobre, cabeza, piquetero, migrante, joven, puta, indio, enumeración de Valeria Flores) y se manifiesta en voces literarias que pugnan por articular la desobediencia corporal como plataforma de acción política, mediante un entrar y salir de las políticas de los nombres. Reforcemos la potencia de este enunciado con las palabras del manifiesto reciente promulgado en Feminismo para un 99% (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019).

> Este feminismo no se limita tampoco a “cuestiones de mujeres”, a diferencia de lo que sugería la definición tradicional de feminismo. Al alzar la voz por todxs aquellxs que son explotadxs, dominadxs y oprimidxs, aspira a convertirse en una fuente de esperanza para toda la humanidad. Es por eso que lo llamamos un feminismo para el 99%. (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019: 28)

Hoy es una generación de escritoras y escritorxs (la x alude a la ruptura a la heteronormatividad genérico-sexual) la que está minando y

denunciando el aparato de biopoder. El interés, en este tramo de la investigación, es leer y analizar críticamente este presente de la escritura. La persistencia de un imaginario de violentamiento simbólico que tiene su segunda fundación (Naugthton, 2005) en las discursividades medievales (Iglesia, patrística, ciencia) y lo colocan en el espacio de la inferiorización. Tanto las reescrituras como las transescrituras son una práctica política de socavamiento de lo mayoritario y molar: un ejercicio de liberación subversiva que va en contra de la necropolítica (aquel poder que busca apropiarse de las voces y de los cuerpos).

Así como Freud, antes de morir, casi en un gesto teatral y, sobre todo, representando un acto significante, pronunció la famosa pregunta ¿qué quieren las mujeres?, intentaré, un siglo después, responderla con otra pregunta: ¿qué escriben las mujeres? Y junto con ellas y con esta pregunta: ¿qué escriben los géneros no binarios, los trans, las trans, lxs trans, y toda aquella escritura proveniente de un cuerpo silenciado?

Es evidente que la formulación freudiana reviste un carácter retórico, alude al resultado de una práctica médica y psicoanalítica de años que, sin embargo, no ha logrado resolver el enigma. Y el enigma no puede responderse fuera de la neurosis (y la psicosis) endémica, producto ineludible de los mandatos y presupuestos de los poderes patriarcales.

En muchas oportunidades, sea en congresos, jornadas, encuentros de toda índole donde se debaten cuestiones en torno de las problemáticas de género, la escritura de mujeres o el feminismo, hemos repetido frases tales como “la mujer no existe”, “la mujer es dicha por otro”, “la mujer es continente negro”, “no se nace mujer, se llega a serlo”, “biología es destino”, “el grupo de las idénticas”, entre otras. Todas ellas aluden, irremediablemente, al espacio asignado a la mujer, en cuanto ella es la idea surgida de sus rasgos genéricos. Todas ellas resultantes de una imposición de sentido, constructos culturales, que no determinan la “naturaleza” femenina, sino que la predeterminan, la formatean, la instituyen y, aquí la cuestión, generan el malestar. Malestar físico, malestar del alma, malestar somático y psicosomático que inaugura la marca en el cuerpo y la violencia simbólica, ajena al lenguaje, innombrada y descalificada, alejada del verbo, que abre a la pregunta, para nada inocente, para nada divertida, acerca del deseo de las mujeres: ¿qué quieren ellas?, ¿qué queremos nosotras?

Me atrevo a responder a esa pregunta: las mujeres queremos el acceso a la palabra (no al discurso, no a la cháchara, sino a la palabra, al verbo, en

su más pleno sentido creacional: como posesión de identidad y como instrumento de poder), eso quieren las mujeres. No ya la palabra prestada, no la del lenguaje que excluye, sino el verbo que la visibiliza, otro logos que no sea adánico. En el lenguaje de esa otra mitad del universo al que se refiere la novela de Artueta: que nos devuelvan el lado femenino de Dios. Y si de esto se trata, es necesario recurrir a la tarea de la práctica deconstructivista. Herederas de Derrida, un posible y productivo comienzo está dado en la deconstrucción y la reescritura del Génesis. Sostengo que en ese texto inaugural están diseminadas todas las simientes (redundancia significativa: un término alude al pensamiento posestructuralista, la otra proviene del pensamiento bíblico) de los mandatos y empoderamientos patriarcales que han determinado en el mundo occidental (cristiano y no cristiano) el modelo binario jerarquizante de hostigamiento y descalificación de lo femenino. Adán es hijo del Logos (del Verbo divino), Eva es hija de una costilla del hombre, es cuerpo de su cuerpo: producto en segunda instancia, una especie de idea de la Idea (en términos platónicos), deudora de la vida a Dios Padre y a Adán hombre. Así, las mujeres han quedado exiliadas, desde su propia génesis imaginaria, de la palabra, por un lado, y de la autonomía, por el otro: creadas para ser subordinadas y obedientes. Recordemos una vez más que la primera exiliada es Lilit, arrojada fuera del Paraíso por rebelde. Los libros que componen ese otro gran libro (que, curiosamente tiene nombre de mujer, la Biblia) se han ocupado concienzudamente de seleccionar aquellos relatos en los que, de manera clara, se postulara una sola imagen de mujer calificada ante la mirada patriarcal: siempre la obediente; no hay alternativa. Parece que hay unos fragmentos de los rollos de la Torá que han sido arrancados y ocultados, donde quien enunciaba era la voz femenina.

Los Padres afirmaban que todos los que hacían el mal estaban aceptando implícitamente servir a Satán, pero la noción de un pacto explícito de entrega al diablo era nueva. Hacia el siglo XV, el pacto se transformaría en la acusación central contra las brujas; documentos en los que se afirmaba que se establecían formalmente esos pactos se presentaron en los tribunales con supuesto valor de prueba. (Russell, 1994: 155)

Toda la tradición medieval se ha encargado, con voluntad obstinada, de fortalecer y dar entidad de realidad al imaginario mítico de la escritura

sagrada: sustentada en el poder de una Iglesia misógina, los primeros mil años de cristianismo no han hecho más que perseguir a las mujeres: por libres, por pensantes, por creadoras, por putas, por brujas, por desobedientes. Citaré el estudio de Guy Brechtel titulado Las cuatro mujeres de Dios: la puta, la bruja, la santa, la tonta, donde el autor desarrolla, apoyado en los textos tanto de la patrística como en el Malleus Malleficarum y actas de los tribunales inquisidores (entre otros), un análisis de los modelos de mujer impuestos durante la Edad Media, que podemos, antes y ahora, separar solamente en dos: la virgen y la puta; así de simplista y esencialista, categórica e inexorable es la mirada misógina y patriarcal del modelo religioso occidental.

Al lado de la Biblia, el Canon episcopi y el Formicarius está el Malleus Maleficarum que, fiel a su título, hablaba sobre todo de mujeres. El problema eran las brujas, no los brujos. Recordaba los argumentos clásicos que las designaban como presas y cómplices favoritas del demonio. Las mujeres eran proclives a la brujería debido a su debilidad, infidelidad, credulidad y lujuria congénitas. Pero proponía argumentos nuevos. Las mujeres creían poco y mal en Dios. Según la etimología (o la supuesta etimología), la mujer era un ser de fe débil, puesto que la palabra femina estaba formada por fe y minus (lo que los eruditos traducían como “menor por la fe”).

Prosiguiendo su delirio, los autores del Malleus recuperaban el mito de la vagina dentada, la vagina cortadora de miembros masculinos. En el capítulo VII de la segunda parte, afirmaban que a las brujas les gustaban tanto los sexos masculinos que los coleccionaban. Algunas poseían hasta veinte o treinta en cajas de hierro, donde seguían menéandose como gusanos. Por desgracia nunca los encontraban en los registros, decían los autores, porque las brujas los ocultaban fuera de sus casas, generalmente en nidos de pájaros.

En pocos años se distribuyeron treinta mil ejemplares del Malleus. Publicado primero en Estrasburgo en 1487, fue reeditado nueve veces antes de finales del siglo y otras seis veces antes de 1520 (Brechtel, 2001: 158-159, 160).

Lo cierto es que las cifras de la masacre son imprecisas y alarmantes: de acuerdo con la bibliografía que se consulte se habla de cientos de miles de brujas condenadas a la hoguera.

Para los inquisidores la marca del diablo (las marcas en el cuerpo) tenía valor de objetividad. Voy a citar un caso, el de Madeleine de Demandolx, la posesa que acusaba de brujería demoníaca al cura Gaufridy. El informe de esta joven señala marcas en partes como los riñones, los pies y el corazón, y luego se extiende con complacencia en el estado de sus órganos sexuales:

Prosiguiendo con nuestro deseo, hemos visitado las partes pudendas de la susodicha muchacha, en las cuales hemos encontrado los labios de la entrada del cuello de la matriz blandos, ajados y muy separados. Después, habiendo sondeado con los dedos la entrada del cuello de la matriz, lo hemos encontrado ancho, de manera que se pueden meter tres dedos de la mano izquierda sin mucha dificultad. (Citado por Brechtel, 2001: 183)

En este caso, el examen muestra que Madeleine no es virgen y que, por lo tanto, el diablo es el culpable, no Gaufridy. Ella es culpable, no otro. La víctima es la culpable, no el victimario. El veredicto a partir de buscar marcas en el cuerpo, siempre leídas e interpretadas como huellas de lo demoníaco, arrojaba como resultado, una y otra vez, la culpabilidad de las mujeres: nunca víctimas, siempre victimarias.

Hace unos veinticinco años que comencé a investigar sobre feminismo y escritura de mujeres y hay algo que siempre ha determinado el carácter de mis lecturas: al diálogo permanente con la Edad Media, mucho más que con la época clásica. Existe, dentro del imaginario medieval, las prácticas judiciales, los relatos bíblicos, las hagiografías, los cuentos tradicionales y, sobre todo, los cuentos de hadas, un diálogo ineludible de reconocimiento, repudio y deconstrucción. La maquinaria medieval, sostenida y amparada en el poder de la Iglesia, es creadora de un imaginario que intentó (y lo ha logrado) imponerse como valor de verdad. Cuando hoy hablamos de género, de roles y de construcción cultural, gran parte de esas construcciones e imposiciones de sentido son herederas de la reelaboración y recreación que el patriarcado medieval hizo de la tradición clásica. El cristianismo, tamizado por los Padres de la Iglesia, ha posibilitado la polarización de los géneros, indisolubles con la genitalidad, la sexualidad, el parentesco y los roles. Aquel malestar de la cultura al que ha hecho referencia Freud es la clave a la pregunta que el mismo padre del psicoanálisis se ha formulado: ¿qué quieren las mujeres? No quieren

patriarcado. Quieren una voz propia (además del cuarto al que ha referido Virginia Woolf) para autodefinirse y huir de las imposiciones criminales que las han oprimido por “brujas”, es decir, por libres, o por querer serlo, un derecho que les ha sido negado, y a las claras se observa que aún no se les quiere asignar. Si “biología es destino”, la acción política proclama que deje de serlo.

En un libro breve pero de una densidad clarificadora, El cuerpo indispensable: significados del cuerpo de mujer, María Milagros Rivera Garretas (1996: 18) señala que “todos los sistemas de parentesco patriarcales se fundan en un pacto entre hombres sobre el cuerpo de las mujeres, un pacto que Carole Pateman ha denominado «contrato sexual». Un pacto anterior al contrato social, cuya presencia raras veces dejan entrever las instituciones políticas, pero cuya existencia es fundamental para entender la subordinación histórica de las mujeres a los hombres”.

Rivera Garretas sostiene que tanto católicos como musulmanes y judíos compartieron este contrato sexual entre los siglos X y XIII dentro de la península ibérica. Los fueros castellanos prohibieron con dureza a las mujeres cristianas que se hicieran sexualmente accesibles a musulmanes y a judíos; para estos casos se preveía el acoso y el destierro, como para los grandes traidores. Los textos normativos dan por supuesto que la heterosexualidad era obligatoria, como es efectivamente propio de las sociedades patriarcales.

Otro tema interesante es el de las relaciones entre cuerpo femenino/parentesco/conflictividad social/relaciones políticas. El contenido de lo femenino está en íntima relación con su cuerpo y este es entendido como “cuerpo violable”. De ahí que la violación de una mujer de alta alcurnia justificaba las guerras. Se entiende, pues, que la organización de la sexualidad esté directamente vinculada con el poder político (Rivera Garretas, 1996: 26-27): “Poder es, en primer lugar, poder sobre las mujeres: el más poderoso se pone a prueba saltando los límites que circundan a las mujeres más prohibidas”.

La hipótesis de Rivera Garretas es que algunas mujeres medievales abrieron para sí, a través de formas de religiosidad, vías de acceso al control del cuerpo, a la vez que codificaban, en lenguaje espiritual, definiciones y figuras propias de lo que era el cuerpo femenino que ellas habitaron: un control y unas figuras que las mujeres no deben ni poseer (el control) ni construir (las definiciones y figuras) en las sociedades patriarcales.

Y aquí la parte que me resulta más interesante de la tesis de Rivera Garretas, la concerniente a la desnudez femenina:

En el Occidente greco-romano-cristiano, se entiende que un cuerpo femenino está desnudo, no cuando no lleva un velo que le cubra la cabeza y el rostro, sino cuando habla. Especialmente cuando habla en público: en el caso del cristianismo, especialmente cuando habla en la Iglesia, lugar común de los cristianos en el cual la palabra femenina es percibida como "indecorosa". (Rivera Garretas, 1996: 43)

Y todavía nos queda un eslabón más (al menos en este breve itinerario) que es el de la conexión entre palabra y sexualidad, voz y cuerpo:

Desde la antropología dicen que, en las sociedades patriarcales, es muy importante que los labios femeninos (los labios orales y los labios vulvares) estén cerrados. (Rivera Garretas, 1996: 43)

Si todos los labios femeninos permanecen cerrados, su sexo (es decir, su cuerpo sexuado en femenino) quedará sin construir, quedará sin representaciones simbólicas propias. Quedará sin construir porque es con el lenguaje (especialmente con la palabra pública, la palabra compartida) con lo que se construyen las categorías de una cultura.

En este contexto, la violación, que se entiende siempre como el hecho de violación a un cuerpo femenino, es un mecanismo de las sociedades patriarcales que les recuerda a las mujeres que su cuerpo no les pertenece plenamente: que su cuerpo puede ser siempre inseminado, que su cuerpo puede verse siempre forzado a la maternidad no deseada. Despunta aquí de nuevo la estrecha relación entre violencia sexuada y contrato sexual. (Rivera Garretas, 1996: 46)

Por otra parte, este dato:

Desde los orígenes del monacato femenino hasta, al menos, el siglo XII, hay datos reiterativos de un fenómeno en el que convergen la resistencia femenina a la heterosexualidad obligatoria, el deseo de construir un lenguaje espiritual y la falta de signos convencionales satisfactorios con

que expresar esa resistencia y ese deseo. Se trata de un fenómeno exclusivamente femenino, que Jane Shulenburg ha denominado “mutilación sacrificial”. Consiste en deformarse el cuerpo (preferiblemente el rostro) con el fin de evitar (cuando no bastaba la palabra) el matrimonio o la violación. (Rivera Garretas, 1996: 49)

Personalmente, estoy cada vez más convencida de que la alianza que debemos provocar para devenir sujetos no sujetas –creativas, libres, autónomas, dueñas y empoderadas– debe hacerse con ese anomal imaginario (Deleuze y Guattari, 1997) que implica todas las deconstrucciones de la sujeción patriarcal al imaginario femenino del contrato sexual previo al contrato social. Como nos recuerda Derrida, deconstruir es una empresa de demolición. Por mi parte, viajo a la Edad Media para comenzar por lo que yo creo los cimientos de la simiente. Vírgenes o putas, calladas, violables, culpables, brujas, infieles, sin voz, exiliadas, sometidas y obedientes: esa es la mujer de la ilusión (aludiendo al título de Ana María Fernández). Encerrada, invisibilizada, martirizada, sometida, culpable. No lo digo solamente yo: está escrito.

Y también estoy convencida de que dos son las estratificaciones que se deben desestratificar: el cuerpo y la voz. Un cuerpo propio y una voz propia: de eso se trata esta empresa de demolición y deconstrucción. El “acceso a”.

Decía al comienzo de este trabajo: ¿qué quieren las mujeres?: su voz y su cuerpo. Ser dueñas de su voz y de su cuerpo. Así lo resumiría.

Vaya esta canción, para ti, Lucía

El reciente movimiento de huelgas feministas se inició en octubre de 2016, en Polonia, cuando más de cien mil mujeres protagonizaron paros y marchas para oponerse a la penalización del aborto. Hacia fines del mismo mes el estallido de rechazo radical ya había cruzado el océano, donde las mujeres argentinas se enfrentaron al atroz asesinato de Lucía Pérez al grito militante de “Ni una menos”. Pronto llegó a Italia, España, Brasil, Turquía, Perú, Estados Unidos, México, Chile y decenas de otros países […] En los últimos dos años sus eslóganes han resonado con fuerza a lo largo del mundo: #NosotrasParamos, #WeStrike, #VivasNosQueremos,

#NiUnaMenos, #TimesUp, #Feminism4the99. Lo que primero era una onda, luego una ola, se ha convertido ya en una verdadera marea; un nuevo movimiento feminista global, capaz de ganar la fuerza necesaria para trastocar las alianzas existentes y volver a trazar el mapa político. (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2021: 18-19)

Quiero ahora hacer referencia a dos acontecimientos actuales: un cuento de Mariana Enríquez, Las cosas que perdimos en el fuego, y los pasajes textuales de un veredicto que hace un tiempo comenzó a circular por las redes; me refiero a fragmentos de las actas del juicio a los violadores de Lucía Pérez, ultrajada y asesinada el 8 de octubre de 2016. Recordemos que el caso de Lucía es el que dio lugar a las marchas de Ni Una Menos en nuestro país:

Era de tener relaciones con hombres a los que apenas conocía, pero eso ocurría por propia elección y cuando ella lo quería.

De los chats analizados de Lucía, surge claramente que sus vivencias alejan por completo la posibilidad de que hubiera sido sometida sin su voluntad.

Lucía tenía una personalidad que distaba mucho de ser sumisa, circunstancia que nos fuera referida por su hermano Matías quien dijo que ella tenía una personalidad fuerte y por su madre, quien señaló que esta le contaba hasta donde quería, por lo que no sabía nada de su vida sexual.

Lucía, a pesar de su edad, tenía la capacidad suficiente como para decir no a los avances o propuestas que le habrían formulado sujetos a los que le había comprado droga.

No existen elementos probatorios que permitan señalar que Lucía se encontraba en una situación de subordinación o vulnerabilidad que le imposibilitaran consentir libre y voluntariamente una relación sexual, no habiéndose visto forzada ni física ni moralmente a recurrir a la vivienda de Farías el día en que ocurrió su deceso.

No hay elementos para inferir esa conclusión y mucho menos que la obligó a consumirla para obnubilar su consentimiento y abusar sexualmente de ella.

No hay ningún elemento objetivo de las conjeturas de la parte acusadora, que puedan sostener que Lucía no fue a encontrarse con Farías de forma voluntaria y con la intención de tener algún tipo de intimidad.

En definitiva, no existen elementos probatorios que permitan señalar que Lucía se encontraba en una situación de subordinación o vulnerabilidad que le imposibilitaran consentir libre y voluntariamente una relación sexual, no habiéndose visto forzada ni física, ni moralmente a concurrir a la vivienda de Farías en día en que ocurrió el deceso.

La actitud de Farías en ningún momento era la asumida habitualmente por las personas con intención de cometer un hecho tan aberrante como el que resulta acusado. (Solana Camaño, “Lucía Pérez: el análisis del fallo”, feminacida.com.ar)

Volvamos a la Edad Media. A partir de que en 1484 Inocencio VIII diera por oficial la existencia de las brujas, por lo cual la Inquisición se encargará de perseguirlas y condenarlas, se pasa a disponer de un procedimiento claro y neto para actuar.

De más está decir que Lucía no tuvo oportunidad de ser interrogada, pero sí de obtener un juicio que buscara (aun cuando no la sigue encontrando) justicia no solamente a su muerte, sino a la forma en que murió (quiero mencionar en este paréntesis las diferentes condenas que menciona el Malleus: el garrote, la hoguera, el descuartizamiento por caballos, el taburete sumergible, las garras de gato, la bota malaya, la rueda de despedazar, la cuna de Judas, la sierra, la horca, el empalamiento, el péndulo, el tormento de agua).

Cuando, como sucede hoy, con la velocidad de las redes sociales tenemos acceso inmediato a las palabras y sentencias del fallo, nos encontramos con expresiones que se centran en el carácter libre de la víctima femenina y ese mismo carácter es la causa de su “culpabilidad”. Entendemos que no nos hemos apartado para nada de la Edad Media, ni siquiera en el concepto de brujería, pues en rigor no se sostiene más que las brujas monten escobas de noche para ir al encuentro de los demonios, pero sí se insiste en la índole “demoníaca” de la mujer que no responde a los parámetros de “debilidad”, “sumisión”, “obediencia”, “castidad”, “vulnerabilidad”, “fragilidad” (todos ellos expuestos en los ítems que hemos transcripto del fallo y que, repito una vez más, venimos heredando del imperativo establecido en el Malleus malleficarum). El fallo que alude a que una mujer con la determinación de Lucía no responde a los parámetros de su edad (expresión que presupone la idea de que las mujeres adolescentes deben persistir en el infantilismo paternalista), sino que, a

causa de ejercer la autodeterminación, es este mismo gobierno de sus actos el responsable de su violación seguida de muerte, puesto que esta violación ha debido de ser consentida. Imposible no percibir en este punto la contradicción del silogismo: ninguna violación puede ser consentida, pues eso mismo implica una paradoja. Las mismas paradojas que podemos encontrar en el juicio a las brujas, como hemos podido observar.

No quiero profundizar en los análisis del caso de Lucía, semejante en los resultados a los del Malleus Malleficarum, en el que, claramente, la víctima es la que ha sido enjuiciada, post mortem, en cuanto mujer joven-bella-libre-autodeterminada, ajena a los sometimientos patriarcales que la sociedad impone y obliga, indudablemente, a través de sus mecanismos de control, pero tampoco quería no hacer alusión a él, en cuanto estamos viviendo, en el instante de este presente, casos de femicidio que nos atraviesan y nos interpelan.

¿Qué cosas perdimos en el fuego? La mutilación sacrificial

En 2016 Mariana Enríquez publica una selección de cuentos reunidos bajo el nombre de uno de ellos, Las cosas que perdimos en el fuego. Allí cuenta una historia que, al igual que en el resto de los relatos, es una historia de margen. Margen o márgenes, es decir, otredades.

Voy a hacer otro paréntesis (este trabajo está plagado de ellos). He venido, a lo extenso de muchos años de investigación, llamando reescrituras o reescritura a una práctica textual con intención consciente de diálogo intertextual con otros discursos o géneros literarios. Sobre todo me he centrado en prácticas reescriturales donde se pusiera de manifiesto la deconstrucción de modelos femeninos estereotipados por los mandatos culturales; de este modo he centrado la atención en las reescrituras de los cuentos de hadas (deconstrucción de los modelos de obediencia), reescrituras de los malestares femeninos a través de los devenires bulímicos y anoréxicos (deconstrucción de los modelos de las santas medievales) (Secreto, 2002), reescrituras de las hagiografías (deconstrucción de la figura de la Virgen). En el transcurso de estas lecturas e investigaciones tanto el movimiento feminista como otros movimientos conectados con la deconstrucción de los géneros sexuales binarios han ido promoviendo cambios y modificaciones en mis lecturas. Aun sin haber alcanzado a

desarrollar teóricamente de manera minuciosa el siguiente concepto, voy a comenzar a llamar no ya reescritura, sino transescritura (del mismo modo en que se ha acuñado el término “transgénero”) a esta práctica textual que busca socavar el discurso patriarcal junto con los estereotipos, los mandatos y los paradigmas binarios jerarquizantes propios del pensamiento único y totalizante. Transescritura es aquella escritura que no solamente reescribe y revisa, sino que lleva adelante una tarea política de compromiso artístico, cultural, político y social con una clara intención de demoler el edificio de la razón patriarcal que ha llevado a más de la mitad de la humanidad a quedar exiliada de la palabra, del poder y de la libertad de derechos. Transescribir es apropiarse de la palabra (la ajena, para subvertirla, la propia, para encontrarla), hacer uso de una voz nunca antes ejercida, nunca antes pronunciada. No ya la voz de mujer que toma prestada la voz del hombre (como me atrevería a decir que han tenido que hacer durante décadas muchas de las escritoras mujeres) para poder decirse. Transescribir es atravesar siglos de escritura y de voces exiliadas para encontrar una voz de pertenencia, una literatura de pertenencia, un cuerpo de pertenencia que pueda enunciarse con esa voz, con esa palabra, en esa escritura. La fuga consiste en encontrar una voz de pertenencia que ha sido arrancada, la de Shejiná (por decir la metáfora). Trans: lo otro, lo nuevo, el puente, la conexión, más allá de, al otro lado de, a través de. “Tranescritura” daría cuenta de una escritura del cuerpo silenciado que se pronuncia. Como tan lúcidamente nos ayudó a entender Rivera Garretas, se trataría de una escritura donde los labios del cuerpo femenino puedan rendir cuenta de su existencia: los labios orales y los vulvares, la voz y la sexualidad, la libertad de pensamiento y de acción y la autodeterminación sobre el propio cuerpo.

Regreso al inicio: ¿qué quieren las mujeres? Transescribir, me atrevería a contestar, lo que equivale a decir ser dueñas de la palabra y del cuerpo. No cederlos, no ser dicha por otro, no ser propiedad de otro. No ser parte del pacto sexual anterior al pacto social, no ser “violable”. Eso, señor Freud, es lo que quieren (queremos) las mujeres.

#niunamenos, #vivasnosqueremos: cómo escapar a la necropolítica

Las genealogías suelen tener algo de caprichosas, de aleatorias, de alternativas, incluso de oportunistas. Esta, mía, brevísima genealogía de

enunciados performativos consta, solamente, de dos actos fundacionales: el primero llevado a cabo por Dios (el primer “gran” performativo que tenía un lado femenino que a Él mismo le negaron) en el comienzo de los tiempos. Si en el arjé era el logos, ese logos creó primero al hombre y luego a la mujer (Eva, causa de todos los males). El segundo enunciado performativo, pronunciado por Inocencio VIII en el año del Señor1484, dará por oficial la existencia de las brujas, por lo cual la Inquisición se encargará de perseguirlas y condenarlas, y se pasará a disponer de un procedimiento claro y escrito para identificarlas y matarlas.

Uno de los planteos con que se enfrenta Judith Butler (2015: 36) es el siguiente: “Entonces, si la performatividad es algo lingüístico, ¿cómo se convierten los actos corporales en performativos?”. La tesis específica de Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea es que la acción conjunta puede ser una forma de poner en cuestión a través del cuerpo aspectos imperfectos o poderosos de la política actual, “porque los cuerpos, en las reuniones, dicen que no son prescindibles, aunque no articulen palabra” (ibíd.: 26).

Foucault nos ayuda a pronunciar esta distinción, en especial cuando habla de las estrategias específicas del biopoder, de la gestión de la vida y la muerte en formas que ya no requieren una soberanía que decida e imponga explícitamente quiénes van a vivir y quiénes no. Achille Mbembe ha desarrollado esa misma distinción en su concepto de necropolítica (Giorgi, 2007: 19). La performativa política sitúa la vida vivible en el primer plano de la política (ibíd.: 25).

Aquella enunciación ilocucionaria (Austin) de Inocencio VIII terminó por crear la cosa que enunció, les dio realidad concreta (en una bestial producción de violentamiento simbólico) a las brujas, quienes hasta ese momento no se habían visto legitimadas a través del discurso del poder como “reales”. Tanto es así que podemos sostener que las brujas responden no solamente a una construcción imaginaria, sino también a una enunciación simbólica por parte de la voz del mayor Estado medieval, la Iglesia, y, como tal, se trata de una construcción del biopoder, tanto en cuerpo como en alma (pero, sobre todo, en cuerpo). De hecho, Inocencio VIII fue tan dictador y genocida como Hitler.

Tal vez el testimonio de ese goce inenarrable que solo se manifiesta en la extrema privación, el éxtasis de las santas a cuyo enigma ni sus

confesores podían acceder, los inquisidores buscaron obtenerlo mediante la tortura. Los inquisidores querían saber qué sentían las mujeres poseídas, ya sea por Dios o por el Diablo. El límite al pudor impuesto por la confesión perderá todo límite en las sesiones de tortura donde se hacen pedazos los cuerpos de las mujeres, para averiguar de qué están hechas y dónde se aloja el goce. (Caro Baroja, 1993: 59-60)

Adán es hijo del Logos (del Verbo divino), Eva es hija de una costilla del hombre, es cuerpo de su cuerpo: producto en segunda instancia, una especie de idea de la Idea (en términos platónicos), deudora de la vida a Dios Padre y a Adán hombre. Así, las mujeres, han quedado exiliadas, desde su propia génesis imaginaria, de la palabra, por un lado, y de la autonomía, por el otro: creadas para ser subordinadas y obedientes, ocupan el espacio de lo Otro. Monstruos, en la teoría de Antonio Negri (2007); monstruas, resemantizaría yo.

Los Padres [de la Iglesia] afirmaban que todos los que hacían el mal estaban aceptando implícitamente servir a Satán, pero la noción de un pacto explícito de entrega al diablo era nueva. Hacia el siglo XV, el pacto se transformaría en la acusación central contra las brujas; documentos en los que se afirmaba que se establecían formalmente esos pactos se presentaron en los tribunales con supuesto valor de prueba. (Russell, 1994: 155)

La virgen y la puta, así de simplista y esencialista, categórica e inexorable es la mirada misógina y patriarcal del modelo religioso occidental. Lo que cae fuera de esta cartografía esencialista es carne para los leones. Cuerpos para las fieras.

Cuerpos violables

Virgine Despentes repudia el postulado de Camille Paglia. Despentes sostiene que es, sin duda, la más controvertida de todas las feministas americanas. Paglia propone pensar la violación como un riesgo inevitable, inherente a nuestra condición femenina. “Ella hacía de la violación una circunstancia política, algo que debíamos aprender a encajar. Paglia cambiaba todo: ya no se trataba de negar, ni de morir, se trataba de vivir

con” (Despentes, 2018: 51). Despentes tiene muy presente que la violación es un programa político preciso: esqueleto del capitalismo, es la representación cruda y directa del ejercicio del poder.

Cuerpos de hombres en un lugar confinado en el que estamos encerradas, con ellos pero sin ser como ellos. Nunca iguales, nuestros cuerpos de mujer. Nunca seguras, nunca como ellos. Somos el sexo del miedo, de la humillación, el sexo extranjero. Su virilidad, su forma solidaria masculina, se construye a partir de esta exclusión de nuestros cuerpos, se teje en esos momentos. Es un pacto que reposa sobre nuestra inferioridad. Sus risas de hombres entre ellos, la risa de los más fuertes, de los más numerosos.

Mientras ocurre, ellos hacen como si no supieran exactamente qué está pasando. Como llevamos minifalda, como tenemos una pelo verde y la otra naranja, sin duda “follamos como perras”, así que la violación que se está cometiendo no es tal cosa. Como en la mayoría de las violaciones, imagino. Imagino que, después, ninguno de esos tres tipos se identifica como violador. Puesto que lo que han hecho es otra cosa. Tres con un fusil contra dos chicas a las que han pegado hasta hacerlas sangrar: no es una violación. La prueba: si verdaderamente hubiéramos querido que no nos violaran, hubiéramos preferido morir, o habríamos conseguido matarlos. Desde el punto de vista de los agresores, se las arreglan para creer que si ellas sobreviven es que la cosa no les disgustaba tanto. (Despentes, 2018: 41-42)

Mientras no lleva su nombre, la agresión pierde su especificidad, y ese nombre no vendrá del universo patriarcal: esa es la voz que quieren las mujeres.

Voz: oral y escrita. En la calle y en los libros. En lo público y en lo privado. En la Iglesia y en el prostíbulo. En las asambleas populares y en el Senado. En la vida y en la política. La voz: ese instrumento del poder, del deseo y del saber.

De un modo que capturó inmediatamente mi atención y mi ánimo Despentes establece una relación entre escritura y prostitución (metáforas o metonimias de la voz y el cuerpo aliándose es una suerte de sinestesia o sincretismo). Dice:

Existe una relación real entre escritura y prostitución. Emanciparse, hacer lo que no debe hacerse, ofrecer la intimidad, exponerse a los peligros de ser juzgado por los otros, aceptar la exclusión del grupo. Más en concreto, como mujer: convertirse en una mujer pública. Ser leída por cualquiera, hablar de aquello que debe permanecer en secreto, exhibirse en los periódicos […] Convertirse en escritora, ganar dinero fácilmente, provocar tanta repulsión como fascinación: la vergüenza pública es comparable a la de la puta. (Despentes, 2018: 99)

O, como escribe Camila Sosa Villada en El viaje inútil:

Mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer con todas las de la ley. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura. (35)

Estoy en esta parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla. Decir el precio que se puso a mi libertad y mi deseo y que yo pagué con lo que tuve a mano: mi cuerpo. (47)

¿Cuál es la relación entre el lenguaje y la singularidad? ¿Acaso el lenguaje tiende a suprimir, a borrar, a aplanar aquello que desborda o desbarata las identidades, el reino de lo nombrable en tanto que ya nombrado, el mapa de lo conocido y de lo ya dicho? En este sentido, ¿las palabras son el final de la singularidad de los cuerpos? ¿O son, por el contrario, condición de existencia de lo singular, el vehículo de su emergencia, su línea de constitución? (24)

Morada penosa, duro destierro

La loca de la casa es el título y la metáfora que abre, a partir de una intertextualidad de orden místico, la lectura de esta novela-autorizadora-de-la-esquizofrenia de Rosa Montero.

Cuando Santa Teresa de Jesús crea esta metáfora que consiste en aludir a la imaginación como “la loca de la casa” no está haciendo referencia a la imaginación creativa y útil, sino al discurso de nuestro pensamiento. Compara el desgastante diálogo interno con la tarabilla del molino, una

pieza de madera cuya principal función es hacer un ruido constante, simplemente para indicar que el molino está funcionando. Santa Teresa sugiere “dejar hablar a esta loca sin interrumpirla y no prestarle atención”. Un axioma de Teresa sostiene que el aprovechamiento del alma no está en pensar mucho, sino en amar mucho. En Vida dice: “El postrer remedio que he hallado, a cabo de haberme fatigado hartos años […] es que no se haga caso de ella más que de un loco, sino dejarla con su tema”. Para la Santa, la voluntad debe oponerse al entendimiento porque debe estar al servicio de la oración.

Santa Teresa; doble y múltiple, resistente y opositora a los desvíos y creadora de nuevos caminos de vida, abre bifurcaciones: Teresa de Jesús y Teresa de Ávila, Teresa imaginativa y poeta, Teresa doctrinal y devota, rebelde y obediente. Su cuerpo muerto, sin vida, continúa imperecedero, troceado y diseminado por diversas abadías y conventos de la faz de la tierra. La imagen es tan fuerte, tan poderosa, que es inevitable no pensar en Deleuze y sus teorías acerca de las líneas de fuga y las raíces: el cuerpo muerto de Santa Teresa es un tubérculo que hace rizoma.

Recordemos a Barthes cuando en El susurro del lenguaje equipara, utilizando un cronotopo tan poco poético como efectivo como lo es el del retrete, la pasión amorosa del santo con la pasión lectora, ambas solitarias y exclusivistas:

> De Teresa de Ávila se sabe que hacía de la lectura un sustituto de la oración mental; y el enamorado, como sabemos, lleva la marca de un apartamiento de la realidad, se desinteresa del mundo exterior. Todo esto acaba de confirmar que el sujeto-lector es un sujeto enteramente exiliado bajo el registro del Imaginario; toda su economía del placer consiste en cuidar su relación dual con el libro (es decir, con la Imagen), encerrándose solo en él, pegado a él, con la nariz metida dentro del libro, me atrevería a decir, como el niño se pega a la madre y el Enamorado se queda suspendido del rostro amado. El retrete perfumado de lirios es la clausura misma del Espejo, el lugar en que se produce la coalescencia paradisíaca del sujeto y la Imagen (el libro). (Barthes, 1994: 45)

Santa Teresa es una apasionada, el escritor, la escritora y/o escritorx también lo son; a Santa Teresa la mueve la pasión por la oración, a quien escribe lo mueve la pasión producida por la imaginación y las palabras.

Aquello que perturba a Teresa es lo que acerca al escritor/x a su escritura. Santa Teresa rechaza la esquizofrenia que amenaza con apartarla del camino y dividirla en dos: la imaginativa y la devota oradora. Rosa Montero acude, como el enamorado que corre hacia el espejo que le devuelve su imagen nueva e invertida, hacia esa esquizoposibilidad como recorrido viable de la autobiografía, la autoimagobiografía: esa escritura en primera persona donde la multiplicidad del ser es posiblemente feliz, no en un marco de alegría, sino de encuentro, de vocación, de dolor, de parto, de voluptuosidades, de placeres metonímicamente creadores de monstruos tan nuestros como nuestra propia, bella e insurrecta monstruosidad.

Es aquí que pretendemos relacionar el concepto de esquizofrenia aludido por Montero, no ya con los alcances del concepto freudiano, sino atendiendo a lo propuesto por Deleuze y Guattari.

Carlos Rojas Osorno en sus lecturas sobre Deleuze Guattari sostiene:

Paranoia y esquizofrenia son los dos polos de la máquina social. El paranoico tiende a Edipo, a la ley, al orden, al código, al significante. Se proyecta imponiendo el orden, arraigando la autoridad, tiranizando. En cambio, el esquizo constituye la línea de fuga de la máquina social. Busca la producción de la máquina deseante. El deseo es primero y fundamental, tiende también a decodificar las estructuras sociales.

Claramente La loca de la casa no se corresponde con el esquema paranoico tendiente a Edipo, la ley, el código, el orden y el significante; por el contrario, se trata de un texto que busca la producción dentro de los confines de la máquina deseante, máquina que, a partir de la desautorización de esquemas fijos y estandarizantes de las nociones no solo de realidad y ficción, sino también de sujeto, máquina que, lejos de reflejar la fidelidad a una única posible memoria veraz, se abisma en la imaginería de posibles recuerdos falaces, vengativos, aleatorios, siempre lindantes con el muaré del deseo.

El neurótico se queda en los códigos establecidos; queda instalado en los viejos territorios, en los residuos que han quedado al salto de la máquina bárbara a la máquina del capital. El perverso explota la palabra y crea territorios artificiales. El esquizo emprende la línea de fuga de todo territorio codificado, lo desterritorializa todo. El esquizo se mantiene al

límite. Mezcla los códigos. La esquizofrenia es la producción deseante como límite de la producción social. (Rojas Osorno, 2002)

Santa Teresa, fuera del orden de todo deseo que la alejara de la oración y del amor a Dios, apartó a la loca de la casa, o al menos lo intentó con la fuerza de la pasión del amante de Dios.

Rosa Montero (2003) invoca e instala a la loca en su propia casa, para conjurar en su escritura locura, imaginación, deseo y a-mors (en cuanto contrario a la muerte, no muerte). Teresa de Jesús sentenció "que muero porque no muero"; Rosa Montero refuerza su mantra: "escribo contra la muerte".

La autoficción es la autorización de ese esquizo que no solo divide la ley de la transgresión, sino que abre el abanico de las innumerables posibilidades de los muchos ojos que ven, miran, retienen, reinventan, administran y desbaratan la escritura.

La escritura: magia, eje que no es eje, que es ese mismo laberinto borgiano hecho para perderse, para abismarse y maravillarse, una biblioteca de Babel, infectada a tal punto que ha perdido su anomal, porque la epidemia y el contagio ya han tomado al mundo, o al menos, a la mitad del universo (si no al 99%): a todas las locas de las casas.

Sabemos, como Teresa, que no existe acto más subversivo que tener a una pobre loca hablando sola sin ser escuchada en la casa: el mundo es grande. Sobre todo porque no hay que olvidar lo que dice Asterión: "Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? (Borges, 2003).

"Las cosas que perdimos en el fuego": apropiación de la voz y el cuerpo

¿Por qué no podía ser el abandono de la feminidad una de las estrategias fundamentales de feminismo?

Paul B. Preciado

Ni utopía ni distopía: otra cosa es lo que nos muestra Enríquez (2016) en este cuento. Una historia a contrapelo (como el vuelo de las brujas), el

otro lado del espejo, el espacio heterotópico. Si Tzvetan Todorov creó para Edgar Allan Poe la categoría de extraño para explicar los acontecimientos que siendo posibles son poco probables, debería resucitar solamente para pensar una categoría para este cuento de Enríquez. En un indudable tiempo presente, en una reconocible Buenos Aires, en el subte de los argentinos, en la pampa nuestra asistimos a la organización de una cofradía de mujeres que se queman a sí mismas.

Un relato que dialoga con la vida misma, con las crónicas policiales, con la historia de las mujeres: no hace falta que el texto lo mencione, el relato no precisa de la redundancia, pues todos recordamos el caso de Wanda Taddei, la mujer del baterista de Callejeros, Eduardo Vázquez, muerta quemada por su marido. Un caso como tantos otros (el último podría estar ocurriendo mientras escribo o mientras se lee este libro) de mujeres quemadas por sus parejas. Mujeres quemadas: tradición reforzada por el Malleus Malleficarum. De ese mismo modo murieron las brujas. Sin embargo, también era lo que las mujeres medievales infligían sobre sí mismas como "mutilación sacrificial": desfigurarse el cuerpo o el rostro para no ser apetecibles para los hombres, sobre todo, para no ser "violables" y poder ejercer cierta autonomía sobre sus cuerpos.

Como todos los relatos de Enríquez, "Las cosas que perdimos en el fuego" también está inmerso en una zona oscura, no explorada, en medio del terror; inmerso en los márgenes sociales (no por eso siempre marginales) en busca de un lenguaje que pueda nombrar lo invisibilizado por la costumbre literaria. En búsqueda de un contracanon, esta historia investiga las posibilidades de una contrademanda. Para eso elige la cartografía del cuerpo. El cuerpo es, entonces, el territorio de la rebelión. Y si para eso es necesario el autoflagelo y la mutilación, es preferible el propio goce que ceder al goce del otro.

La ceremonia fue al atardecer. Silvina usó la función video de una cámara de fotos: los teléfonos estaban prohibidos y ella no tenía una cámara mejor, y tampoco quería comprar una por si la rastreaban. Filmó todo: las mujeres preparando la pira, con enormes ramas secas de los árboles del campo, el fuego alimentado con diarios y nafta hasta que alcanzó más de un metro de altura. Estaban campo adentro (una arboleda y la casa ocultaban la ceremonia de la ruta). El otro camino, a la derecha, quedaba demasiado lejos. No había vecinos ni peones, Ya no, a esa hora. Cuando cayó el sol, la

mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente. Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse, porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás (unas diez, pocas) cantaban: “Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo”. Pero no se arrepintió. La mujer entró al fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad, una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia. Ardió apenas veinte segundos. Cumplido este plazo, dos mujeres protegidas por amianto la sacaron de entre las llamas y la llevaron corriendo al hospital clandestino. (193-194)

Cuando escribí en el buscador de Google “mujeres quemadas”, apareció en la lista de opciones más buscadas: con ácido, en la hoguera, en la fábrica, por brujas; en la Argentina, vivas; con ácido en Pakistán; fábrica textil, en la India. Y un día el fuego es la denominación de una interesante muestra fotográfica que decidieron llevar a cabo Belén Grosso y Sebastián Pani con mujeres que lograron sobrevivir a las llamas causadas por sus demenciales parejas. Un desafío que les permitió a las víctimas despojarse de sus ropas y de sus tabúes para mostrarse a sí mismas y al resto con las marcas que llevarán por el resto de su vida y entender que por algo sobrevivieron (Crónica, 12 de noviembre de 2018). En nuestro país hay un fenómeno (de carácter ineludiblemente ligado al biopoder y a la biopolítica: no se trata solamente del poder que puede ejercer un hombre en contra de su pareja mujer, sino también de una cuestión de gubernamentalidad) denominado “efecto Wanda”: una mujer muere quemada en la Argentina cada diecinueve días. El centro, núcleo, entraña del relato es, por decirlo de algún modo, de carácter obsceno, revulsivo: mujeres que eligen y se congregan alrededor del fuego, no ya para contar historias ni para que las arrojen a él, sino para combustionar por propia voluntad con el objetivo no ya de morir, sino de vivir, de garantizarse una vida futura, feliz, sin acosos, violaciones o ultrajes físicos (y sus consecuencias psicológicas). Desfigurarse el rostro, deformarse el cuerpo es la acción biopolítica o, tal vez y mejor dicho, un acto de autobiopoder como fuerza de resistencia que deviene acontecimiento puro. Acontecimiento que, en términos de Negri, ofrece resistencia a la fuerza del poder eugenésico (que hace a la vida y a los cuerpos de acuerdo con principios de selección y distribución jerárquica) de modo tal que hace surgir la potencia del monstruo. El

monstruo es, entonces, la potencia de ese cuerpo colectivo que desborda y altera los principios eugenésicos en torno a los cuales Occidente habría constituido y definido lo "humano". "Eugenesia y capitalismo se leen en continuidad, como modos de dominio que usurpan la inmanencia monstruosa de la vida" (Giorgi y Rodríguez, 2017: 13) que el monstruo deviene monstruo: monstruosidad reforzada. No ya simbólica, no ya imaginaria, sino real. La mujer, que era carne, y carne violable, ha devenido carne quemada, ¿inviolable? (esa es la vértebra del relato). Lo que un cuerpo es capaz de hacer no puede definirse de antemano: depende de sus encuentros y conexiones con otras líneas de devenir donde lo que se actualiza es solo una porción de sus poderes. Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz: la vida es una totalidad abierta, inacabada e incompleta, que se diferencia de manera diferente en cada una de sus afirmaciones (ibíd.: 22).

El juego que propone Enríquez es un juego de ubicuidades (tanto espaciales como conceptuales). Romper con los dispositivos obliga a trazar líneas de fuga que desterritorialicen más allá de la desterritorialización: buscar un afuera del afuera para alejarse aún más de cualquier centro, que no fue, es, ni será espacio de pertenencia. La isla de los monstruos es la isla que promete una inquietante felicidad. El dolor es pasajero y es el pasaje, intenta decir el texto. Y sigue yendo más lejos. Giorgio Agamben diferencia bios de zoé: la vida políticamente cualificada y la vida desnuda, aquella que es pura ambivalencia, singularidad irreductible a toda indentidad. Por encima de las pretensiosas pretensiones del bios, el texto, el cuerpo, la voz, escogen reforzar la zoé, la vida desnuda, la monstruosidad, la singularidad deterritorializada. Pero refuerzan la zoé para escapar de ella también. Ese es el riesgo de las "mujeres autoquemadas, automutiladas". La vida es definida como el conjunto de funciones que se afirman incluso ante la muerte. Sin dudas el prefijo "auto-", que marca la acción refleja, es el que determina el carácter de un poder paradójico "que singulariza la experiencia de lo viviente y aparta al ser vivo de los espacios reglamentados de la normalidad" (Giorgio y Rodríguez: 34). Quemarse funciona del mismo modo que el verbo "pasearse" (siguiendo a Agamben); la causa se vuelve inmanente porque la acción es aquella en la que agente y paciente son la misma persona. No solo las categorías gramaticales de voz activa y pasiva, sujeto y objeto, transitivo e intransitivo pierden su sentido, sino también que medio y fin, potencia y acto, facultad y ejercicio entran en una zona de

absoluta indeterminación: “Las cosas que perdimos en el fuego” escenifica el vértigo de la inmanencia.

Entonces, qué cosa puede significar “vida desnuda” cuando lo que nos interesa es reconocer dónde se pueden apoyar nuestros cuerpos para lanzar no solo la resistencia sino también el ataque, no solo la fuerza de oposición sino la potencia de transformación. (2007: 120)

Quemarse es abrirse con la misma pasión que las brujas, las santas y las mártires a la búsqueda de una nueva subjetividad a través de la transformación de un nuevo cuerpo, atravesando la carne, quemándola, chamuscándola, volviéndola indeseable, deforme. Pero se trata al mismo tiempo de un cuerpo salvado, salvado de ser quemado (por otro agente). Lo humano está, para las mujeres de este relato (utilizaré una metáfora marina), “más allá de la rompiente”, es decir, donde el mar ofrece, siempre momentáneamente, otro poco de calma. En ello consiste el mecanismo utilizado para deshacer, contrarrestar, desmontar las operaciones por las cuales lo humano se separa de la mera vida. “Esa es la instancia de la singularidad cualquiera como línea donde la humanidad se enfrenta con su ser no humano, y donde se afirma en su exterioridad, en su mismo deshacerse” (2007: 27). Antonio Negri (en Giorgi y Rodríguez, 2007: 10) señala:

En el feminismo del métissage y de la hibridación, en estas verdades antidialécticas, en esta comprensión correcta del fin de toda forma “racional” de dominio (ya sea patriarcal o solamente político), en beneficio de la superación de todo límite disciplinario, tanto en la epistemología como en las ciencias de la naturaleza, allí se afirma hoy plentamente la potencia del monstruo.

CAPÍTULO 5
Cuerpos que pueden

En general se sabe que las sociedades capitalistas son por definición sociedades de clase, en las que se permite a una pequeña minoría acumular beneficios privados por medio de la explotación de aquellos sectores mucho

más amplios que deben trabajar para ganar un salario. Lo que se comprende bastante menos es que las sociedades capitalistas son también por definición una fuente de opresión de género. Lejos de ser accidental, el sexismo está inscripto en su propia estructura.

Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser, Feminismo para el 99%

Escribo desde aquí, desde las invendibles, las torcidas, las que llevan la cabeza rapada, las que no saben vestirse, las que tienen miedo de oler mal, las que tienen los dientes podridos […] las que son púdicas porque están acomplejadas, las que no saben decir que no, a las que se encierra para poder domesticarlas, las que dan miedo, las que dan pena, las que no dan ganas, las que tienen la piel flácida, la cara llena de arrugas.

Virginie Despentes, Teoría King Kong

¿Qué había en mi cuerpo que permitiera predecir toda mi vida?

Paul B. Preciado, Yo soy el monstruo que os habla

Este añejo mundo, que por todas partes apesta a cadáver, a nosotros nos horroriza y hemos decidido tomar la lucha revolucionaria contra la opresión capitalista allí donde está más profundamente arraigada: en lo vivo de nuestro cuerpo.

Félix Guattari, “En contra de la masacre del cuerpo”

Donde se profundiza, en diálogo con textos literarios que “transescriben”, la pregunta spinoziana ¿qué puede un cuerpo? Se piensa la línea de fuga o escape como bienaventuranza y los espacios y mundos imaginarios como heterotopías (proyecciones que se desprenden de la deconstrucción de los espacios habituales donde mal-habitamos, mal-vivimos, mal-somos). Tanto bienaventuranza como heterotopía son mecanismos de fuerza de las transescrituras que sustentan y sostienen la creación de un mundo antipatriarcal y revolucionario anticapitalista, sustentado en la conexión con la naturaleza. La naturaleza no está afuera

de los sujetos, sino que los sujetos, en cuanto cuerpos sustanciales, participan de la unidad con el latir de toda vida.

Se hace foco en las teorías que hablan de la tercera ola del feminismo y se intenta visualizar los alcances de energía política, ideológica y estéticas de lo que algunas posiciones denominan "feminismo para el 99%", que alcanza y abraza a todas las minorías, a todos los cuerpos minorizados y les posibilita usar la voz.

La naturaleza y la Tierra (como planeta y como elemento) adquieren dimensión protagónica junto a la voz y al cuerpo.

Se encuentra en la literatura (dentro de ella) un manifiesto de la heterotopía inclusiva, rebelde, desobediente, revolucionaria, trans y anticapitalista.

En el reciente manifiesto Un feminismo para el 99% se afirma que el feminismo debe incluir todos los aspectos relacionados con género-racismo-ecología-sostenimiento del planeta, entre otras cosas. Se trata de un movimiento anticapitalista. Es una lucha de reivindicaciones que comenzó por buscar la igualdad de derechos para las mujeres y que continúa buscando la igualdad de derechos para toda la humanidad "monstruosa", que más allá del patriarcado original va en contra de un capitalismo patriarcal y racista que se construye sobre la base de considerar a algunos cuerpos como ilegales o como esclavizables.

Nos proponemos unirnos a cada movimiento que luche para el 99%, ya sea en nombre de la justicia ambiental, de la educación gratuita y de calidad, por servicios públicos generosos, viviendas accesibles, derechos laborales, acceso universal y gratuito a la salud, o por un mundo sin racismo y sin guerras. Solo si nos aliamos con movimientos así seremos capaces de ganar el poder y la perspectiva necesarios para desmantelar las instituciones y las relaciones sociales que nos oprimen. (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019: 30)

No resulta para nada sencillo saber por dónde comenzar a hablar del cuerpo, sobre todo de este cuerpo nuestro, esta cuerpa nuestra, este cuerpe nuestre, que comienza a plantearse desde Platón y que hoy ya cobra un giro insuperable con Spinoza (recuperado e intalado) y se erige, como nunca

antes, como territorio inalienable, para la defensa política y como campo de batalla.

Según Spinoza la bienaventuridad es la alegría suprema. Para los romanos la “aventura” estaba relacionada con el viaje en búsqueda del descubrimiento y de la conquista de nuevas tierras. Esa “aventura” será lo que Deleuze y Guattari llamarán línea de fuga o línea de atrape. No se trata de la fuga del mundo, en un sentido de evasión o huida, sino de hacer escapar lo que está atrapado y en desventura. Así la terra nova no es una utopía, sino que se trata de una heterotopía, es decir, el lugar donde se van a dar las diferentes agencias. La aventura consiste entonces en un avance, un movimiento. Esta tierra no es como una patria militar, falocéntrica y espacio desde donde se organizan las estrategias de poder. Esta tierra es una matria, madre ilimitada, suelo abierto para aventuras que habrán de experimentarse. Semejante al suelo del bosque al que hemos referido anteriormente. ¿Hacia dónde desean aventurarse el pensamiento y el cuerpo? ¿Y qué es un cuerpo sin órganos?

En un texto breve que Antonin Artaud (2007: 158) tituló “Posición de la carne” se lee:

El Espíritu claro pertenece a la materia. Quiero decir: el Espíritu, en un momento determinado, claro. Pero hace falta que yo inspeccione ese sentido de la carne que debe brindarme una metafísica del Ser y el conocimiento definitivo de la Vida.

Para mí, quien dice Carne dice antes que nada aprensión, pelo de punta, carne al desnudo, con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, es decir, en el sentimiento.

Y quien dice sentimiento dice presentimiento, vale decir conocimiento directo, comunicación invertida y que se ilumina desde el interior. Hay un espítitu en la carne, pero un espíritu presto como un rayo. Y a pesar de todo, el estremecimiento de la carne participa de la alta sustancia del espíritu.

Y, no obstante, quien dice carne también dice sensibilidad. Sensibilidad, vale decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de mi propio dolor y, por consiguiente, conocimiento solitario y único de este dolor.

En 1973 Félix Guattari pronuncia el ineludible manifiesto “Para acabar con la masacre del cuerpo”, donde expresa que el orden capitalista bajo todas sus formas (familia, escuela, fábricas, ejército, códigos, discursos) se esfuerza en someter toda la vida deseante, sexual y afectiva a los dictados autoritarios fundados sobre la explotación, la propiedad, el poder masculino, la ganancia y el rendimiento (ya hemos expuesto de qué modo el manifiesto Un feminismo para el 99% continúa con esta línea).

Sin descansar, continúa su sucia tarea de castración, aplastamiento, tortura y cuadriculado del cuerpo para inscribir sus leyes en nuestras carnes, para clavar en el inconsciente sus aparatos de reproducción de la esclavitud. Sobre la base de retenciones, estasis, lesiones o neurosis, el Estado capitalista impone sus normas, fija sus modelos, imprime sus rasgos, distribuye sus roles, difunde sus programas… Mediante todas las vías de acceso que tiene nuestro organismo, sumerge dentro de lo más profundo de nuestras vísceras sus raíces mortales, confisca nuestros órganos, desvía nuestras funciones vitales, mutila nuestros goces, somete todas las producciones vividas al control de su administración patibularia. Hace de cada individuo un lisiado, cortado de su propio cuerpo, ajeno y extraño a sus deseos (Guattari, 1973: 6).

La tarea del capitalismo es incansable: se ocupa de castrar, aplastar, cuadricular y torturar los cuerpos y de ese modo inscribir las leyes sobre la carne misma. Consecuentemente quedarán marcadas en el inconsciente las normas de los aparatos de reproducción de la esclavitud. Los objetivos de este orden capitalista son confiscar nuestros órganos, desviar nuestras funciones vitales, mutilar nuestros goces, someter nuestras producciones. Se trata de hacernos o “dejarnos” vivir observados por el control de su administración patibularia. En consecuencia, pretende hacer de cada individuo un lisiado, cortado, separado de su propio cuerpo, ajeno y extraño a sus deseos. Bajo un aparente refinamiento en el aparato de agresión, estímulo y chantaje, el capitalismo se centra en excluir y neutralizar todas las prácticas deseantes que no tengan por efecto reproducir las formas de la dominación. Se constituye de este modo un “reino de la castración” que forma y transforma a los sujetos en culpables, neuróticos, laboriosos, sumisos, explotables.

Este añejo mundo, que por todas partes apesta a cadáver, a nosotros nos horroriza y hemos decidido tomar la lucha revolucionaria contra la opresión capitalista allí donde está lo más profundamente arraigada: en lo vivo de nuestro cuerpo. (1973: 9)

Por tanto, para Guattari, la "conciencia revolucionaria" es una mistificación siempre que no pase por el "cuerpo revolucionario", esto quiere decir, el cuerpo como productor de su propia liberación. En esa conferencia de 1973 (en la Argentina estábamos en plena dictadura militar y los cuerpos "desaparecían) en la que el filósofo sostiene que son las mujeres en rebelión contra el poder masculino (implantado desde hace siglos en sus propios cuerpos), los homosexuales en rebelión contra la normalidad terrorista heteronormal y los jóvenes, contra la autoridad de los adultos, quienes han abierto el camino de rebelión y de lucha desde un espacio colectivo para liberar el cuerpo y promover la subversión. Dicho espacio de subversión a las exigencias de los cuerpos tiene que ver, en primer lugar con los modos de producción de los deseos, las relaciones entre el goce y el poder, el cuerpo y el sujeto. Dice Guattari (1973: 9): "Ya no podemos permitir que se hagan de nuestras mucosas, nuestra piel y todas nuestras superficies sensibles unas zonas ocupadas, controladas, reglamentadas, prohibidas".

Una cuestión que señala y pronuncia Guattari en este manifiesto contra la masacre del cuerpo, y que me interesa particularmente porque toma algunas cuestiones del imaginario de los estereotipos femeninos perpetuados desde la Antigüedad pero acentuados y definidos durante la Edad Media, es el de sostener, a partir de la misma estrategia de censura capitalista, burguesa y reiterativa, los binarismos polares sin grises en el medio.

De la "inmaculada concepción" a la puta publicitaria, del deber conyugal a la promiscuidad voluntarista de las orgías burguesas no existe ninguna ruptura. Es la misma censura lo que está obrando. Es la misma masacre del cuerpo deseante lo que se perpetúa. Simple cambio de estrategia. (Guattari, 1973: 15)

Guattari pide por la liberación de los cuerpos, de las relaciones sensuales, sexuales, afectivas y extáticas, pide por la liberación de las

mujeres y la desaparición de todas las formas de categorías sexuales.

Spinoza dice que nadie sabe lo que puede un cuerpo. Artaud el 28 de diciembre de 1947 declara la guerra a los órganos y escribe en “Para acabar con el juicio de Dios”: “Atadme si queréis, pero yo os digo que no hay nada más inútil que un órgano”.

¿Qué puede un cuerpo? Nadie sabe, afirma Spinoza. Ni el Doctor Jekyll sabía de antemano que iba a poder desdoblarse en dos cuerpos que pertenecían, complejamente, a dos personas y personalidades diferentes pero que, al mismo tiempo, eran él. Tampoco sabía que ese cuerpo podría hacer ruido a vidrios rotos, a un crujir de huesos, o que podría oír su propia sangre corriendo en las venas para convertirse en el otro, es decir, en él mismo liberándose de la masacre que la moral victoriana infligía en su carne. Las brujas no sabían que podían volar y transportarse. Tampoco supieron, hasta que atravesaron por la hoguera, lo que un cuerpo puede sufrir al ser quemado vivo. La Virgen no sabía que su cuerpo era inmortal y que jamás moriría, sino que ascendería a los cielos; Jesús no sabía que su cuerpo, luego de sufrir tanta tortura, podía regresar de la muerte. Santa Teresa de Jesús no sabía que su cuerpo era incorruptible y que su corazón podía partirse en mil pedazos para llevar consuelo y milagro a sus fieles. Los torturadores probablemente no sabían que eran capaces de matar, así, como si nada, naturalizando disparar un arma y apuntar bien para no desperdiciar la bala. La Bella Durmiente no sabía que era capaz de dormir cien años. Los combatientes de Malvinas no sabían que sus cuerpos (unos pocos de ellos) eran capaces de soportar temperaturas bajo cero, sin abrigo, empuñar un arma sin entrenamiento, o enfrentar al enemigo sin estar bien alimentados. Las Madres de Plaza de Mayo no sabían que eran capaces de formar una ronda y circular en silencio para pedir justicia. El cuerpo del insensible no sabe que el enamoramiento cambia los ritmos del organismo, la percepción de la realidad, altera el sueño, aumenta los miedos, exacerba la ansiedad y mueve a la desesperación o a la exaltación extremas. El cuerpo de la menopáusica no sabe que es capaz de sentir que le están cambiando un cuerpo por otro, mientras continúa viviendo, porque a veces cree estar muerta, pero allí sigue, con otros humores, otro cuerpo, otras formas, otras ganas, un cambio nuevo cada día, cada hora, cada hormona que se desacomoda. El trasplantado no sabe qué va a sentir con el corazón de un muerto colocado en medio de su pecho. Ningún ojo sabe si es capaz de ver los mismos colores que ven los otros ojos. Los cuerpos de nuestros

niños y de niñas creen saber que si se tiran desde lo alto con una capa de superhéroe o un paraguas de Mary Poppins podrán volar. Jonás no sabía que su cuerpo era capaz de vivir adentro del vientre de una ballena. Los fantasmas no sabían que eran capaces de andar entre los vivos y no ser vistos. ¿Pueden los dedos de mis manos tocar un concierto en el piano si nunca lo aprendió? ¿Puede mi cuerpo superar todas las enfermedades y ser inmortal? ¿Pueden mis ojos ver cuando los tengo cerrados? ¿Pueden los sueños que tengo mientras mi cuerpo duerme advertirme sobre lo que deseo o sobre lo que puede suceder? ¿Cuánto tiempo puede un cuerpo vivir sin comer nada, como escribía Santa Catalina de Siena a su confesor? ¿Puede una momia sentir? ¿Puede un cadáver sentir? ¿Puede un enfermo en estado de coma escuchar? ¿Puede mi alma presentir? Hay quienes hablan del órgano invisible, personas que tienen una pierna, un brazo, partes de su cuerpo mutiladas y, sin embargo, les pica, justo allí donde no hay cuerpo. ¿Puede un cuerpo estar obligado a amar a alguien y lograrlo? ¿Puede un cuerpo simular placer o dolor y sentirlo? ¿Puede realizar el viaje astral, es decir, separarse del alma, y dejar que el alma viaje y el cuerpo sienta esa aventura de la bienaventuridad de la línea de fuga? ¿Puede mi mirada verte a los ojos y adivinar toda tu historia? ¿Puede un cuerpo muerto, como el de Ligeia, la heroína de Poe, apropiarse del ánima de otra mujer para regresar a la vida? ¿Saben algunos cuerpos que disfrutan con el dolor que se provocan a sí mismos? ¿Puede un cuerpo purgar sus pecados con la autoflagelación? ¿Puede un cuerpo entregarse a saciar el apetito caníbal de otros cuerpos? ¿Es capaz un cuerpo de ir cortándose todos los días un pedacito de carne? ¿Puede un cuerpo sentir la paz arrodillado en oración? ¿Los vampiros saben que solamente pueden alimentarse de sangre? ¿Es capaz, en serio, que el cuerpo del séptimo hijo varón en las noches de luna llena se convierte en lobizón? ¿Es capaz un cuerpo de experimentar todas las artes y así pintar, bailar, tocar música, escribir, filmar y vivir en el regocijo de la creación? ¿Es capaz un cuerpo solitario, triste, abandonado, de encontrar la felicidad en el contacto amoroso con otro cuerpo? ¿Saben los cuerpos de las mujeres que cuando varias de ellas conviven sus ciclos menstruales van a ir moviéndose hasta coincidir? Porque en un lugar donde habitan varias amigas todas ellas necesitarán toallitas los mismos días; es decir, la pregunta es la siguiente: ¿pueden los cuerpos hablar entre ellos y organizar sus ritmos biológicos al unísono? ¿Puede un cuerpo llevarnos bien bien

lejos, caminando, viajando, andando, hasta que olvidemos nuestro hogar? ¿Es capaz un cuerpo de volverse irreconocible a sus propios ojos?

¿Qué puede hacer un cuerpo? ¿Lo sabemos? Y si no lo sabemos, ¿por qué es? Porque no experimentamos, porque nadie nos lo dice, porque nadie lo sabe, porque su campo de inmanencia es un misterio (me gusta la palabra "misterio" más que "infinito" o "múltiple"), porque no sabemos qué es nuestro cuerpo, porque siempre ha estado sujeto y sujetado a mandatos severos e indiscernibles. ¿Puede un hijo, una hija, no parecerse en nada a ninguno de sus progenitores? ¿Puede una mujer virgen quedar embarazada? ¿Puede un cuerpo cambiar de género? ¿Es capaz un cuerpo de decidir no pronunciar nunca más una palabra en su vida y renunciar a la voz? ¿Puede un cuerpo ser de madera, como el de Pinocho, y tener sentimientos? ¿Puede el cuerpo de una mujer cambiar las piernas por una cola de pez e ir a vivir en el fondo del mar? ¿Puede un cuerpo amar y desear tanto a otro cuerpo que desee metérsele adentro y vivir allí, como en un refugio? Sabemos (porque lo hemos leído) de todo lo que son capaces los cuerpos de los personajes de Sade, o el cuerpo del propio Sade, o el de Artaud. Un cuerpo puede vivir postrado y desear la muerte o puede vivir postrado y desear seguir viviendo aún. ¿Puede un cuerpo enterrado vivo salir de la tumba? ¿Es capaz un cuerpo, como el de los monjes trapenses, cavar todos los días unas paladas de su propia fosa para no olvidar que van a morir? ¿Puede un cuerpo enamorarse del cuerpo que lo ha privado de su libertad? ¿Puede un cuerpo dar una puñalada por la espalda, en medio de la noche, a la persona que le hace la vida infeliz? ¿Puede un cuerpo reírse sin parar hasta morir de risa? (hay un cuento de Michel Tournier que dice que sí y explica médicamente el porqué). ¿Puede un cuerpo extrañar tanto a otro cuerpo y morir de tristeza? ¿Puede un cuerpo triste florecer en la alegría ante la proximidad de un cuerpo que extrañaba? ¿Es capaz un cuerpo de sentirse afectado por las palabras de una maldición y enfermarse? ¿Puede un cuerpo enfermo sentirse afectado por las palabras de una bendición y sanarse? ¿Puede un cuerpo de madre muerta seguir amamantando a su bebé, como la Difunta Correa? ¿Puede un cuerpo vivir encerrado solo en la oscuridad de una habitación y no enloquecer de pena? ¿Puede un cuerpo saber qué sería de sí mismo si nadie le hubiera dicho qué tenía que ser? ¿Puede un cuerpo soportar mucho dolor, cuánto? ¿Es capaz un cuerpo de gozar de una vida plena por el hecho de saberse vivo cada mañana? ¿Es capaz un cuerpo, en un acto de valentía, colocar su pecho frente a la bala destinada a aniquilar a

otro cuerpo? ¿Puede un cuerpo ser afectado por un hechizo? ¿Puede un cuerpo saberse y sentirse dueño de sí mismo, cuidarse, quererse y simplemente estar alegre? ¿Puede un cuerpo ir a dormir todas las noches preocupado por no saber cómo hacer para darle de comer a sus hijos? ¿Es capaz un cuerpo de atravesar a nado un canal, un mar, un océano para escapar de la opresión? ¿Puede un cuerpo conocer bien su espalda?

¿Puede un cuerpo ser afectado por otro y cambiar su percepción de mundo? ¿Pueden los cuerpos afectarse, agenciarse, hacer rizoma, conjugarse en individual y colectivo, en personal y múltiple? ¿Pueden los cuerpos escapar de la opresión y salvarse entre sí? ¿Puede un cuerpo no sentir dolor, no reconocerse a sí mismo, amarse, odiarse, trocearse, disfrutar de aniquilar otros cuerpos, sanarse con el poder de la mente, provocarse la enfermedad, anticipar su futuro, no envejecer nunca, nacer ya viejo, alimentarse de colchones de espuna de nailon, gozar del éxtasis místico en el orgasmo sexual, puede, puede, puede? ¿Qué puede?

Tenía razón Spinoza: nadie sabe de qué es capaz, qué puede, un cuerpo.

Lo que el feminismo está solicitando, construyendo y reclamando es un cuerpo colectivo que no convoque solamente a los cuerpos femeninos, sino a ese 99% que compone la casi totalidad de los cuerpos hostigados, alejados de su propio deseo y de su autoconocimiento, esclavizados. Cuerpos políticos, atravesados por la conciencia de realidad y de mundo, que “incorporen” las diversidades étnicas, raciales, sexuales, económicas, de clase, entre otras.

Cuerpos habitados

Gioconda Belli, la escritora nicaragüense, fue una de las primeras en proponer una novela feminista que incluyera, al mismo tiempo, el cuerpo de la mujer indígena y el cuerpo de la mujer blanca; hizo de ambos cuerpos rizoma y desde esa heterogeneidad construyó una voz en diálogo que reúne en el mismo espacio dos tiempos y realidades semejantes: el avasallamiento patriarcal, sea a los dueños nativos de las tierras, sea a las mujeres que, aún pertenecientes a las clases altas y prejuiciosas de Nicaragua, también deben comportarse adaptándose a las órdenes masculinas y al silenciamiento patriarcal. Ambos cuerpos, ambas memorias, las dos subjetividades entran

en con-tacto a través de la Madre Tierra, el lado femenino de Dios, el jugo de la naranja, el árbol que es arquetipo de la vida y el conocimiento. El ciclo vital de la naturaleza está vigente en las transformaciones del presente. El cuerpo del antepasado regresó a la tierra, la tierra da sus árboles, los árboles dan frutos, los frutos son alimento, el alimento entra al cuerpo, el cuerpo experimenta nuevas sensaciones, otras experiencias, una sensibilidad diferente. El cuerpo de Lavinia (la protagonista de La mujer habitada) ha sido agenciado y junto con el agenciamiento se produce un cambio en la sustancia ya no del cuerpo, sino del espíritu. Lavinia ha hecho alianza con los oprimidos y su cuerpo puede ver, como parado en otro ángulo, a sus semejantes como extraños y enemigos. Hubo en la experiencia corporal de Lavinia una empatía, un phatos de encuentro, de reconocimiento y de rebeldía. ¿Puede un cuerpo rebelarse contra su grupo de origen y enarbolar una revolución enfrentándose a sus genitores? Claro que sí, porque todo devenir se produce a partir de agenciamientos que son del orden del contagio y no de la filiación. Un cuerpo puede ser contagiado ideológicamente, se produce una boda contra natura, incluso en contra de la boda civil y normativizada de los propios padres, con la que ha de quebarse la continuidad.

¿Qué es lo que habita a la mujer? ¿Qué implicancias tiene hablar de la "mujer habitada"? Todo "habitamiento" conlleva una usurpación, una alineación, un desalojo, un dejar de ser uno para pasar a ser otro, u otros. Estar habitado es estar habitado por lo diferente, por aquello que nos es extraño. Estar habitado es dar espacio a lo desconocido, es ceder lugar a lo que no es propio y consciente. Estar habitado es romper con el orden de la mismidad y la univocidad para abrir las compuertas de lo multívoco, lo plural, lo inconsciente.

¿Qué es lo que habita a la mujer de La mujer habitada de Gioconda Belli? Voces del pasado, la historia silenciada, una genealogía de mujeres guerreras, los gritos de la sangre, el llamado de la revolución. Un naranjo, la savia de la tierra usurpada, la memoria compartida y perdida y finalmente recuperada.

Inmersa en los oleajes de un tiempo cíclico, La mujer habitada narra la historia de las versiones de la historia, reconstruye la historia de los vencidos, presta voz al pasado indígena centroamericano en el personaje de una mujer guerrera devenida (Deleuze) en naranjo. El libro se inicia con una cita de Eduardo Galeano correspondiente a los mitos de los indios

makiritare: “Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nace nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira”.

No existe la lógica de un tiempo lineal, sino que, por el contrario, la negación de la muerte abre el juego de posibilidades de transfomaciones y devenires. Y la conciencia de mundos pasados, mundos que también han sido nuestros, se adentran en la protagonista a través de un “elixir”, un vaso con jugo de naranjas.

Cuerpo que se ha hecho tierra, tierra que se ha hecho árbol, árbol que ha dado sus frutos, frutos de los que se extrae jugo, líquido que se esparce en el cuerpo, se hace sangre, se torna conciencia, reconocimiento, revolución.

Dentro de las categorías de devinir que señala Deleuze, existe la posibilidad del devenir revolucionario (además de los ya sabidos devenir planta o animal). Siempre dentro del orden de lo mayoritario de lo minoritario, la indígena guerrera (revolucionaria) deviene árbol, el árbol-mujer provoca en Lavinia el devenir revolucionario. Devenires que colaboran con la idea de un tiempo cíclico y de la noción de identidad y pertenencia.

Lavinia comienza a “encontrarse consigo misma” a partir del momento en que bebe el jugo del árbol de su casa. Este camino de encuentro la comunica con su historia personal, pero también con la historia de una genealogía de mujeres con y en las cuales se irá reconociendo a medida que el estado de conciencia empieza a actuar en ella, para mostrarle quién es dentro de este plan donde la muerte no existe.

En su tiempo lineal, se unen los acontecimientos por medio de la lógica. No sabe que me temblaron las hojas antes de que las sacudiera con el largo palo de madera. Pensé que todo se habría consumado cuando cayeran las naranjas sobre la hierba. Pero no. Me encontré viéndome en dos dimensiones. Sintiéndome en el suelo y en el árbol. Hasta que me tocaron sus manos comprendí que, sin dejar de estar en el árbol, estaba también en las naranjas. ¡El don de la ubicuidad! ¡Igual que los dioses! No cabía en mí de maravillada (no podía caber en mí, además, tan multiplicada). No había “mí”. Todo aquello era yo. Prolongaciones interminables del ser. Una laguna. Una piedra. Círculos concéntricos interminables, haciéndose y deshaciéndose. (2)

Esta multiplicidad del ser corresponde tanto a la mujer-árbol como a la propia Lavinia, quien, a partir de este momento, comenzará a vivir una vida de doble (ella y la indígena guerrera), de triple (ella, la indígena y Flor, la mujer revolucionaria con quien se identificará y que actuará como su "modelo"), de múltiple (ella y la genealogía de mujeres, que, desde sus puestos de lucha, se oponen al orden instituido, dictatorial, patriarcal, hegemónico: los conquistadores españoles, en el pasado; la dictadura del Gran General, en el presente).

Es la memoria la que da lugar a la posibilidad de esta metampsicosis, una memoria relacionada con la continuidad de una causa ancestral, de una búsqueda primitiva que no renuncia a sus motivaciones. Esta memoria es posible gracias a la idea de circularidad, círculo que excluye a la muerte, que se concibe a partir de la imposibilidad de esta. No hay muerte, hay renaceres, hay devenires.

Vi las raíces, las manos extendidas, llamándome. Y la fuerza del mandato me atrajo irremisiblemente. Penetré en el árbol, en su sistema sanguíneo, lo recorrí como una larga caricia de savia y vida, un abrir de pétalos, un estremecimiento de hojas. Sentí su tacto rugoso, la delicada arquitectura de sus ramas y me extendí en los pasadizos vegetales de esta nueva piel, desperezándome después de tanto tiempo, soltando mi cabellera, asomándome al cielo azul de nubes blancas para oír los pájaros que cantan como antes. (3)

Ahora bien, este continuum, posible gracias a devenires que permiten la prolongación de una lucha contra la imposición de sentido de un mundo patriarcal y verticalista, caracterizado básicamente por hombres conquistadores, violadores, inquisidores, militares, se va a dar en personajes femeninos que encuentran no solo en la lucha "armada", sino en el amor la clave de su existencia.

La bruja guerrera acompañó en la batalla a su amado Yorince, juntos se negaron a tener hijos para no darles más esclavos a los españoles. Lavinia es introducida en el mundo de la guerrilla a través de su amor por Felipe. Ambas encuentran en los hombres a quienes aman el comienzo de una pelea que provocará en ellas devenires, desterritorializaciones. El amor, la fuerza de la unión con el otro, es el centro nodal a partir del cual las

protagonistas encuentran la causa de sus luchas. De hecho, tanto Yorince como Felipe mueren, mueren como guerreros, persiguiendo la libertad, oponiéndose a los dictadores. Las mujeres permanecen, inmersas dentro de esta continuidad promovida por devenires. Se trata de mujeres habitadas. Se trata, en definitiva, de no perder la memoria, de conservar la identidad.

¡Ah Yorince, cómo recuerdo tu cuerpo recio y asoleado, después de la caza, cuando venías con tu esplendor de puma cansado a buscar abrigo sobre mis piernas. Nos sentábamos a la orilla de fuego en silencio […]. No se atrevían a seguirnos los españoles. Tenían miedo de nuestros árboles y animales […] Pero vos me abrazabas en medio de aquellas descargas atronadoras. Me ponías las manos sobre los oídos, me acurrucabas en el espesor de los arbustos, me ibas calmando con el peso de tu cuerpo haciendo que olvidara la cercanía de la muerte sintiendo tan cerca la palpitación de la vida; tu cuerpo refugiándose en el mío hasta que el ruido de nuestros corazones era el estrépito más sonoro del monte.

¡Ah! Yorince y quizá todo fue en vano. ¡Quizá no queda ya ni el recuerdo de nuestros combates! (5-49)

Feminismo para el 99% deja claro que la violencia de género no puede ser entendida ni tampoco reparada de manera aislada sin considerar el contexto capitalista que, en su conjunto, ejerce una violencia biopolítica tanto en los aspectos que hacen a una violencia económica de mercado, del banco, del dueño de la casa que se alquila, del prestamista y el usurero, como también la violencia estatal de la policía, los jueces y los guardias de las prisiones; la violencia transnacional que ejercen las patrullas fronterizas, las regulaciones migratorias; la violencia simbólica de la cultura dominante que coloniza los cuerpos y distorsiona la mente, silencia nuestra voz.

Descorriendo cortinas “viejas”: la vieja gorda frente al espejo

Ana Inés era la líder de la manada. No importaba cuántos años o cuántos kilos tenía, las carnes se sacudían para un lado y para el otro en el baño de damas.

Natalia Rozemblum, Baño de damas

Hay una frase bíblica que nos ha ido acompañando desde el inicio del recorrorido, aquella que sostiene que la menstruación es heredada de mujer a mujer, la entrega una anciana a una jovencita. Esta suerte de metáfora comporta una serie de implícitos culturales que han contribuido a construir el imaginario de lo femenino. La anciana es aquella mujer que ya ha entrado en la menopausia, es decir, ya no está en edad de procrear y eso la convierte en una vieja (como consecuencia de su incapacidad de ser madre de ahí en más). El "cetro" le es cedido a una niña que ha tenido su menarca. Entre esa niña (que podrá tener doce años) y esa anciana (que podrá tener cuarenta y cinco) se despliega el esplendor de lo femenino: en poder ser madre radica su belleza, juventud, fertilidad y maternidad. Más allá de ese ciclo se expande el desconocimimento del mapa, la tierra de los leones: la vejez, la decrepitud, la inutilidad, el "afuera". Y otra implicancia más: si no es para quedar embarazada y acceder a la función asignada culturalmente a la mujer de ser madre, el sexo (y la sexualidad) deja de existir y deja de decirse. Por lo tanto, la cadena significante construye un sujeto mujer vieja, asexuada, inútil, fea, fuera de la escena erótica (Eros en cuanto vida y en cuanto amor). Sobre esta "anciana" ha caído un manto de silencio y de invisibilidad. Se la ha simbolizado como hemos descripto: una exiliada de Eros con un cuerpo vergonzante, blando, ocultable.

Gran parte de la literatura escrita por mujeres y que puede inscribirse dentro de una práctica simbólica y política de deconstrucción de los estereotipos femeninos ha encarado la tarea de poner voz a lo silenciado, de visibilizar lo invisibilizado y de escenificar el fuera de escena. El cuerpo femenino, deconstruido y pronunciado bajo el femilogismo (el neologismo es mío) "cuerpa" (el término pertenece a la marea verde) viene siendo, desde hace décadas, zona de exploración y de ruptura con las imposiciones de sentido del imaginario patriarcal.

Baño de damas es una novela de Natalia Rozemblum que se aventura e indaga en una zona aún no muy explorada: el deseo, el placer, el sexo, el cuerpo y el poder en las mujeres que, según la Biblia, son esas ancianas que han entregado el cetro.

Dedicada a los seres queridos que se atreven a vivir el placer y con un epígrafe que nos anticipa que "la edad es un país extraño en el que nos encontramos viviendo de forma inesperada, sin importar cuánto hayamos

pensado en llegar", Natalia Rozenblum, desde la primera línea, la primera escena, el primer párrafo, sin otro tipo de introducción, nos sumerge en el mundo de la protagonista, Ana Inés. Luego de la clase de aquagym la conocemos duchándose en los baños del club 25 de Mayo, Ana Inés lava su cuerpo con dedicación y énfasis al tiempo que se masturba. Su cuerpo se va anunciando, a modo metonímico, por algunas de sus partes "el peso de las tetas", "el rollo de la panza" (un rollo que se junta con las tetas caídas y se pliega sobre el pubis). "A lo único que no quería enfrentarse era al espejo" (14). De este modo, el lector sabe de los miedos, pero también de la sexualidad activa de la protagonista de setenta y cinco años.

El espejo, objeto que refleja la realidad, que nos dice la verdad y nos miente, en el que proyectamos nuestros temores y deseos, el que nos devuelve la imagen y la deforma, el que esconde otro mundo detrás. El espejo, objeto que atraviesa toda la historia de la cultura, desde los mitos, los cuentos de hadas, la literatura, el cine, la fotografía, las selfis y (espacio privilegiado de análisis) el psicoanálisis.

Ese miedo al espejo por parte de Ana Inés es también el miedo de tantas mujeres que no se gustan o temen a la imagen de su figura corporal, sometidas a un mandato perverso y aliado del malestar en la cultura: el de la eterna juventud, el del aborrecimiento y la descalificación por el cuerpo que no responde a estándares reales. Entre lo imaginario y lo real aparece lo simbólico: dicho de otro modo, entre el cuerpo imaginario (que no existe pero se impone) y el cuerpo real (que existe pero al que se teme y desprecia) aparece o se yergue la fuerza de lo simbólico, es decir: la palabra literaria, la voz que visibiliza y exorciza.

Junto al cuerpo envejecido y engordado aparece otro tema insoslayable: el del culto a la delgadez y el tabú de la comida. Ana Inés disfruta de la comida (pero se avergüenza de que la vean comer y lo hace a solas o a escondidas muchas veces), así como disfruta de su casa, de su viudez, de la lectura (un placer curiosamente oculto para el resto de los personajes), de jugar al truco, de reunirse con sus amigas, de ir al club. Tiene su pasado, pero es una mujer que, fuera de los espacios de la melancolía o la nostalgia por el pasado (al que muchas veces suele condenarse a la "tercera edad", vive en su presente y actúa en el presente. Al mismo tiempo es reservada y no disfruta de contar sus cosas a los demás. "Pero Ana Inés no era de esas a las que gustaba hacer escándalos, sino que guardaba todo dentro, como si fuera un depósito" (53). Su grupo de amigas,

cada una de ellas con su cuerpo y su vida, completa el cuadro que muestra el universo de las "mujeres viejas": una de ellas muestra sin pudor en la ducha "la cicatriz de la teta cortada" (15), otra de ellas "tenía el cuerpo marcado por curvas que parecían sonrisas: las rodillas, la panza y las tetas. Era un cuerpo aparentemente contento, sin cicatrices visibles" (16). Otra de ellas, Fanny, que vive en un geriátrico, es representada a través del bastón con que debe ayudarse para caminar. Un universo de personajes que son cuerpos, o que son presentados a través de sus cuerpos. El cuerpo ocupa el centro de la escenificación de la subjetividad de la protagonista. Un cuerpo gordo, de setenta y cinco años, que siente placer y desea placer. De este modo, cuando la profesora de aquagym los motiva haciéndolos imaginar que corren detrás de una zanahoria, cada uno la suya propia, "Ana Inés se puso en blanco, pero enseguida tuvo la primera fantasía: era un hombre flaco, con mucho pelo, podía verlo de espaldas, desnudo, acostado en una cama matrimonial" (19).

La comida, los cuerpos, cierta ludopatía, la voluntad de vivir sola sin la intromisión de la hija, el deseo vigente por Antonio –quien fue otrora su amante–, la presidencia del club, la necesidad de tener poder y de decidir dentro del 25 de Mayo (el poder no se tiene, sino que se ejerce, nos recuerda siempre Foucault, y de este modo lo experimenta la protagonista), la sorpresa angustiante ante la muerte de la gente más joven, la promisoria muerte de los de su edad, la ropa "que entra o que no entra", la necesidad de verse atractiva son algunas de las coordenadas de esta novela.

Podría decir que el elemento que caracteriza a la narracción es el agua, como si no se tratara de quemar, sino de limpiar la imagen de los cuerpos. El agua, el elemento que representa lo materno, el surgimiento de la vida, el inicio de todo. Agua de la pileta de aquagym, de los baños del club, de la ducha de su casa. Y finalmente… el último baño con que cierra la historia. El baño: ese espacio tan ligado a lo femenino, como la cocina. La cocina, espacio de lo público familiar; el baño: espacio de lo privado familiar. Ana Inés va transitando por los baños, no por la cocina (por la cocina transita Marisa, su hija, más madre de su madre que hija). Ana Inés no funciona como una madre protectora; es una mujer a quien el lector puede advertir como liberada de la función materna, su hija le resulta una intromisión, un control que no necesita ni solicita: para acceder al orden de lo sexual hay que abandonar la figura materna. Y así nos los muestra esta novela. La mujer no ha quedado "limitada" ni circunscripta a su rol materno, escapa,

busca líneas de fuga, para encontrarse con el placer y con su imagen sensual en el espejo (elemento tan temido).

Como en un ritual de cuento de hadas, la historia gira en torno a un baile, la celebración de los noventa años del club 25 de Mayo, del que la protagonista y amigas son parte de los socios más antiguos. Y ese baile se presenta como momento de acceso al objeto amoroso, Antonio. Nuevamente la historia de amor. No ya aquella a la que estamos acostumbrados, entre jóvenes, bellos, en edad de procrear, sino entre dos personas cuyos cuerpos ya se conocen y van a reencontrarse en la vejez. "Alguna vez había conocido ese cuerpo, lo había disfrutado. Ahora era un cuerpo nuevo, como el suyo. Pensó que ambos estaban de estreno y le pareció gracioso" (152). Momento de pasaje, nuevo ritual, espacio de simbolización no explorado. "Después se enojó con su cuerpo: era gordo, viejo, desproporcionado; tenía marcas y lastimaduras, tenía manchas. Pero era el mismo cuerpo con el que minutos antes había sentido placer" (125).

Lacan nos dice que "el cuerpo es algo hecho para gozar y para gozar de sí mismo" (1980, 11), mientras que Colette Soler (1994) asume que la primera manera que tiene Lacan de plantear el cuerpo es que se trata de un organismo más una imagen: solo somos objetos de deseo en cuanto cuerpos. El cuerpo está en el lugar del cruce entre el goce, la imagen y el lenguaje. Y desde este lugar de cruce se nos presenta el cuerpo de Ana Inés: gozando, frente al espejo (superando su miedo inicial), rescatada y escenificada por la fuerza simbólica del lenguaje literario. Ana Inés: jefa de manada que invita y arrastra al devenir erótico y sexual de las mujeres mayores. Porque el envejecimiento, indudablemente, es una experiencia subjetiva, pero esta experiencia tiene un impacto en la colectividad de mujeres.

Hoy los cuerpos antes excluidos del régimen patriarco-colonial y del paradigma de la diferencia sexual hablan y producen conocimiento sobre sí mismos. Los movimientos #MeToo, #NiUnaMenos, Black Lives Matter, los Movimientos de Vida Independiente, indígenas y migrantes… están introduciendo cambios decisivos que hacen que sea imposible seguir legitimando como natural y necesaria la violencia sexual y política estructural contra los animales, las mujeres, los niños, las minorías sexuales y los cuerpos racializados. (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019: 101)

El estallido y el tránsito de la imagen materna (Virgen y cabeza)

Soy una negra de mierda, una ordinaria, una orillera, una cuchillera, el mundo me queda grande, el tiempo me queda grande, las sedas me quedan grandes, el respeto me queda enorme, soy negra como el carbón, como el barro, como el pantano, soy negra de alma, de corazón, de pensamiento, de nacimiento y destino. Soy una atorranta, una desclasada, una sin tierra, una sombra de lo que pude ser. Soy miserable, marginal, desubicada, nunca sé cómo sonreír, cómo pararme, cómo aparentar, soy un hueco sin fondo donde desaparece la esperanza y la poesía, soy un paso al borde del precipicio y el espíritu me pende de un hilo. Cuando llego a un lugar todos se retiran, y como buena negra que soy, me arrimo al fuego y relumbro, con un fulgor inusitado, como una trampa, como si el mismo mal se depositara en mis destellos.

Camila Sosa Villada

En el medio de la villa, espacio preponderante en que se lleva adelante la acción de La Virgen Cabeza, de Gabriela Cabezón Cámara, el chorro de agua podrida hace lo mismo que la escritura: rompe tejidos, huesos, raíces, trae muertos, saca a la superficie la basura y la mierda, la nombra, la hace hablar, le da entidad, le pone voz. No solamente deconstruye, sino que altera, escenifica, subvierte, provoca e identifica (hasta la blasfemia) la vida y las subjetividades errantes que escapan a las clasificaciones ortodoxas (podría decir a esta altura: ortodoxistas). Y para ello recurre fundamentalmente a tres figuras: Qüity, la intelectual, licenciada en Letras que llega a la villa con una mirada extrañada y curiosa, interesada en observar a sus personajes y acontecimientos “desde afuera” movida por el interés de obtener un premio por su trabajo. En principio burguesa y heterosexual (entre otros rasgos), deviene villera, asesina (de hecho, mata como acto de amor y piedad) y mujer de una travesti con quien tiene una hija. Cleo, antes Carlos Guillermo, una travesti que tiene encuentros con la Virgen, quien le ordena instalar una pileta con carpas en el mismo lugar donde el agua sale a chorros y hace que la villa se inunde. Y finalmente la Virgen, apodada en este caso Cabeza. Obtiene su nombre como lo ha obtenido siempre, por el lugar donde aparece o por aquellos a los que protege. En este caso protege a los “cabeza” y esta denominación se

abastece también del hecho de que es cabezona y en algún momento de su peregrinar pierde el cuerpo o, si se quiere, de ella solo queda su cabeza, enorme.

La Virgen es una sola

Antes de continuar por otros territorios, incursionemos en la vida de la Virgen María a partir del libro que primero la nombra, la Biblia: “El nacimiento de Jesucristo fue así: estando desposada María su madre con José, antes de que se juntasen, se halló que había concebido del Espíritu Santo. José, su marido, como era justo, y no quería infamarla, quiso dejarla secretamente. Y pensando él en esto, he aquí un ángel del Señor le apareció en sueños y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir a María, tu mujer, porque lo que en ella es engendrado, del Espíritu Santo es” (Mateo 1: 18 ss.). Según Guy Brechtel (2001: 17):

El esfuerzo del siglo XIII para hacer del matrimonio un mecanismo regulador y sin pecado de la sociedad no impide que la admiración por la virginidad, perfección absoluta, siga presente (aunque solo sea para lamentar su ausencia) en todos los estados, incluso en el matrimonio. Así, el desvirgamiento de la esposa, aunque vaya seguido de numerosas maternidades, siempre será considerado en el cristianismo, y sin duda hasta hoy mismo como una auténtica pérdida de ser y de calidad.

En María siempre se admiró más la virginidad que la maternidad: “Hacia 880 Hincmar de Reims, poseedor de quién sabe qué información, facilita detalles anatómicos: María trajo a su hijo al mundo con la vulva y el útero cerrados” (18). Quisiera, en este punto, poner de relieve algunas cuestiones en las que se detiene Julia Kristeva en “Stabat mater” (en Kristeva, 2011) cuando se refiere al imaginario que recubre la figura de la Virgen, específicamente dentro del espacio de la pintura (incluso la escultura) en las épocas medievales y principalmente renacentistas que contribuyeron a fijar y metaforizar su estampa.

Bajo su amplia túnica azul, el cuerpo materno virginal no dejará ver más que el pecho, mientras que el rostro, suavizando poco a poco la rigidez de los íconos bizantinos, se cubrirá de lágrimas. Leche y llanto serán los

signos por excelencia de la Mater Dolorosa, que invadirá Occidente a partir del siglo XII (Kristeva, 2011: 220).

Volvamos ahora a aquella escena central, cuando Cleopatra se encuentra por primera vez con la Virgen. Dice el relato: “A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión; la Virgen…” o “me limpiaba la cara con una carilina”. Lo acuoso de la Mater Dolorosa, sangre, leche, lágrimas, vuelve a repetirse en el rostro de la travesti violada. Leche y llanto las hermanan. Rostros dolorosos y padecientes.

María: madre y virgen. Humana y deidad. No olvidemos, Kristeva (2011: 216) se ocupa de recordárnoslo, que “la realización bajo el nombre de María de una totalidad compuesta de mujer y de Dios se produce finalmente por la evitación de la muerte”. María no muere, asciende; por lo tanto, no tiene tumba y no tiene necesidad de resucitar. María transita, pasa de un lugar a otro. Madre y virgen, humana y Dios, mortal e inmortal: María es ese entredós, indecidible, espacio de indeterminación. Cleopatra: hombre y mujer; padre y madre, una travesti que habla con la Virgen. Otro entredós, indecidible, espacio de indeterminación. Así, María y Cleopatra, la puta y la virgen, están aunadas en la maternidad (Cleopatra es padre biológico y función materna de la hija que tiene con Qüity).

Repasemos este otro fragmento de La Virgen Cabeza: “A mí me pareció que estuvo años conmigo, como si hubiera vuelto el tiempo atrás y ella me agarraba desde que era chiquita, después de que mi papá casi me mata, y me curaba de todo” (35) Nada más “normal”, dice Kristeva (2011: 223), que el hecho de que una representación materna venga a erigirse en el lugar de esa angustia tamizada desde el amor. Cleopatra, la travesti violada por todo un cuartel de policía y sus presos, logra salir “como una reina” sostenida sobre sus dos piernas, gracias a la presencia y el amor maternal de la madre de todas las madres. Escena que podríamos denominar bizarra, rara, extraña, delirante, carnavalesca, obscena, desestereotipada, movilizante. Inquietante.

Sabemos bien que la teoría queer rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas como varón, mujer, heterosexual, homosexual, pues considera que estas clasificaciones están sujetas a restricciones impuestas por una cultura en la que la heterosexualidad es obligatoria. Queer afirma que todas las identidades sexuales son igualmente anómalas, incluidas las heterosexuales. Sostiene

que las identidades sociales, condicionadas por la naturaleza sexual, se elaboran de manera más compleja como intersección de múltiples grupos, corrientes y criterios. Sostiene Judith Buttler que el término queer será cuestionado, remodelado y considerado obsoleto en la medida en que no ceda a las demandas que se oponen a él, precisamente a causa de las exclusiones que lo movilizan. Gracias a esa naturaleza efímera, la identidad queer, pese a su insistencia sobre la sexualidad y el género, podría aplicarse a todas las personas que alguna vez se han sentido fuera de lugar ante las restricciones de la heterosexualidad y de los papeles de género. Por este motivo la mayor parte de los teóricos queer insiste en la autodesignación de la identidad. Junto al género, la identidad compone uno de los temas principales de la teoría y eso incluye la investigación sobre la prostitución, la pornografía, las zonas oscuras de la sexualidad, entre otros aspectos.

Cleo, la trans, la ultrajada y violada por un batallón de bestias, necesita escapar de la muerte, de la aniquilación absoluta posterior al extremismo salvaje del abuso colectivo y devastador al que se vio sometida. En cuanto queer, Cleo es singular: no obedece a los parámetros de una neurosis burguesa, sino que se yergue como sujeto border, entredós y limítrofe entre los pares binarios. Lo mismo sucede con su experiencia extraordinaria, su encuentro con la Virgen no acontece dentro de los límites de Cronos, sino dentro de la atemporalidad ajena a las dimensiones, su experiencia es del orden (o desorden) propio del Aion, es decir, del acontecimiento. Como he mencionado anteriormente: instante fantasmagórico, descanso infinito, donde tienen lugar todas las experiencias del sujeto.

Cleo deambula, fiel a la dinámica trans, entre un yo y un otro, entre un adentro y un afuera, entre la maternidad y la paternidad, entre la prostitución y la santidad. Cleo es “interreinos” y su discursividad. Cleopatra es cuerpo y subjetividad interreinos, conexión de heterogeneidades. La figura de Cleopatra representa un devenir y, como en todo devenir, su cuerpo es zona de agenciamientos: de lo femenino, la maternidad, el poder visionario, protección cálida de la virginidad, pero (y sin que esta conjunción sea necesariamente adversativa, pero el lenguaje no alcanza muchas veces a asistir los dispositivos deconstructivistas) al mismo tiempo y en cuanto agenciamiento y no desplazamiento, el cuerpo de Cleo es también espacio de lo masculino y viril, cuerpo paterno espermatozoico.

La subjetividad de Cleopatra se agencia tanto del mundo de los vivos como del mundo de los muertos, es médium de la voz de la Virgen, pero su

voz es la de un hombre que impone a su garganta el tono y las ondulaciones de lo femenino:

La cuestión es que en la villa todos festejábamos cuando no nos moríamos, y si estoy hablando es porque he tenido muchos días que festejar. La Virgen quiere que yo siga viviendo, ya ni sé cuántas veces me salvó, yo tampoco puedo creer que me haya elegido para la misión de decir lo que ella tiene para decir, es raro que ella, que es Virgen, me haya elegido justo a mí, que me comí más porongas que una geisha centenaria. (92)

Lo que la Virgen tiene para decirle a Cleo está relacionado no con lo que las separa, sino con aquello que las hermana. La Virgen entiende lo que es la sororidad:

Ella dice que no sabés lo que era pretender hablar siendo una madre judía soltera de quince años hace dos milenios […] Tal vez por eso me eligió a mí, como que se identificó conmigo porque a mí tampoco me querían dejar hablar en ningún lado, nada más querían ponérmela o que se la ponga o que me vaya. (92-93)

Prestemos atención a esta pareja: una virgen villera y cabeza "interpretada" (qué maravilla el lenguaje, los juegos a los que invita, interpretar –Barthes infaltable a la cita– es al mismo tiempo, en este caso, traducir y darle voz) por una mujer trans (trans: paso, pasaje, cambio, mediación, medio, camino). Cleo es semejante a los adivinos de antaño, ni más ni menos que Tiresias, ese viejo vidente que, ¿será casualidad?, también gozó de ese privilegiado conocer y saber del "goce" de ambos sexos.

Es esperable que sea el ámbito de la pobreza y no el de la humildad el que se retrate en esta estética queer, bastarda, bizarra. Pobreza y humildad no son sinónimos, aunque a veces, a modo de elipsis (elipsis o negación), se los identifique; del mismo modo que es en la mugre y no ya en los manantiales de agua límpida, cristalina y "sagrada" en donde mojan sus pies los personajes. Los muertos no descansan en paz bajo la tierra, sino que emergen de ella, entre los chorros de agua y la putrefacción de siglos amontonados. Es decir, si a cada período o estética literaria o artística le correspondió un locus identificatorio, es momento de sintetizar las

diferencias que saltan a nuestra vista y a nuestro imaginario entre el locus amoenus religioso de las hagiografías (tradicionales, hasta aquí las únicas y no creo que eso cambie) y el locus abyectus religioso de una hagiografía queer.

Si el proverbio que da fe y esperanza a la religión versa diciendo “del polvo venimos y al polvo vamos”, el capítulo de Qüity, “En el humos sin igual”, hace y dice lo que hacen y dicen las estéticas bastardas: sostienen y niegan al mismo tiempo, rompiendo con la ley del tercero excluido, del mismo modo que lo hace la poesía (así lo enuncia Julia Kristeva cuando se refiere a la negatividad del lenguaje poético). El humus, la tierra, el polvo, ese metafórico origen que nos iguala a todos por provenir de la creación del mismo Padre, es, en el juego de la vida/muerte que se experimenta en la villa, dentro de El Poso, un proverbio cuestionado: no hay paz ni descanso en la tierra de la villa ni para los vivos ni para los muertos porque la villa es una especie de Infierno dantesco, donde las almas no tienen reposo, sino un permanente ir y venir, subir y bajar, mezclarse y entremezclarse.

Con los cuerpos muertos atravesando semejantes periplos, poco se le impone a nuestra imaginación situar a las almas disfrutando los deleites del Paraíso. Estética que deconstruye la sacralidad y la mística de la trascendencia que ilustran las religiones y las hagiografías, pareciera no existir otra cosa más que la inmanencia, la podredumbre que ocasiona el paso del tiempo, un imperativo biologista casi abyecto, limitado por el orden de lo real (en términos lacanianos) liberados o desatados de lo simbólico-imaginario. Es decir: vendremos del polvo, vaya a saberse cómo, pero sí se sabe cómo regresamos a él: para ser humus, fetidez, cuerpos sin tumbas ni espacio, cuerpos trans, emigrados, buscando siempre su origen, cuerpos perdidos, sin identificación, mutilados, solamente materia de la informe, materia que compone la materia de la que está hecha la tierra. Sin simbolismos, sin trascendencia, sin mitología. Arqueología descarnada: eso somos. Y por ser eso, seres caídos en el agujero de lo real, cuerpos cuyas almas no irán al Paraíso, los objetos que componen el cuadro de situación van socavando y produciendo un “corrimiento” de la estampilla tradicional de la hagiografía clásica de comunión para situarnos dentro de una estética queer, ambigua y deconstructivista. Provocativa. Transgresora. Revolucionaria. Subversiva. Poluta.

Ese espacio de entredós, entronización sugestiva del queer, es también el espacio de lo poético, de la negatividad (ya hemos hecho referencia a

Kristeva sobre este mismo punto) y de irrupción de lo semiótico-pulsional. Pues lo que debe visibilizarse y nombrarse no pertenece al orden de lo racional ni ordenado (organizado).

El logos se ha apropiado de la verdad, la corrección, lo moral, lo justo, lo injusto, lo bueno, lo malo, lo sano, lo enfermo, para arribar así al destino que le estaba asignado cumplir: ser dictador de una cartografía excluyente de la diferencia. Es así que ya sabemos que, dentro de las estructuras del logos, nada escapa a los binarismos jerarquizantes. El entredós, el borderline, el queer, no puede ser pensado por él, no entra dentro de sus configuraciones, por tanto, queda afuera.

¿Qué se intenta nombrar, en el caso particular del texto que estamos analizando, que escapa al orden del logos? Se trata de decir que la virgen es mujer, que es madre soltera, es mortal e inmortal, es virgen y es madre, es terrenal y celestial: es queer. Y para nombrar lo aún no dicho, lo obsceno e irrepresentable, es necesario crear un lenguaje que conjugue, como lo hace Cabezón Cámara, decenas de registros discursivos: coloquial, villero, poético, musical, cumbiero, histórico, canónico, escolarizado, no escolarizado, estilizado, paródico, religioso, televisivo, etc. Un lenguaje que rompa con la vieja antinomia de lo bajo y lo alto y que conjugue los poemas de Petrarca con las expresiones vulgares de la Cleo, las historias de las vidas de los santos con la desacralización de lo sagrado: “¿Y no nos es dado el lenguaje para liberar a las cosas de su propia imagen, para llevar a la apariencia la apariencia misma, para conducirla a la gloria?” (Agamben, 2015: 145).

Es un lenguaje, o tal vez debería decir un uso del lenguaje (siempre lenguaje al fin y al cabo), que teje y enreda, que teje y desanda, que teje y anuda, que teje y avanza, que teje (como el escritor o la araña), y que hace de su urdimbre una trampa para atrapar moscas, para sorprender a incautos, para “crear” lo aún no creado, diciendo lo aún no dicho, provocando la visión, esa visión que no es reconocimiento, sino descubrimiento.

Quiero decir: para representar ese universo queer, donde la Virgen cobra vida fuera de los estereotipos de las hagiografías tradicionales, donde lo sagrado y lo profano se tamizan “entre” las figuras de la puta y la virgen, es necesario ese lenguaje al que hace mención Agamben: “Ni poesía ni prosa, sino el punto medio entre ambas”. Mejor recurrir a la cita completa:

Ese vaivén, esta sublime vacilación entre el sentido y el sonido, es la herencia poética que el pensamiento debe resolver. Para recoger su legado, Platón, dado que rechaza las formas tradicionales de la escritura, fijó la mirada sobre aquella idea del lenguaje que, de acuerdo con el testimonio de Aristóteles, no era, para él, ni poesía ni prosa, sino el punto medio entre ellas. (Agamben, 2015: 26)

Esa madre que no es una (ni dos, ni tres)

Una muchacha ora ante una imagen de la Virgen con el niño. El sacristán se esconde, y fingiendo ser Jesús le pregunta: "¿Qué quieres, hija mía?", y la devota le responde: "Calla, niño, no molestes que estoy hablando con tu madre".

Cuento popular recogido por Valeri Serra I Boldú

No hay comunicación entre individuos, sino correspondencia de átomos, de moléculas, de briznas de palabras, de gotas de frases. La comunidad de mujeres es una comunidad de delfines.

Julia Kristeva, Historias de amor

"¿Qué es lo que, en esa figura maternal que, única en su sexo, rechaza ambos sexos, ha podido atraer tanto los deseos de identificación de las mujeres como las intervenciones precisas de lo que se encargan de vigilar el orden simbólico y social?", se pregunta Julia Kristeva en "Stabat Mater" (en Kristeva, 2011: 226).

Dolores Juliano (1992: 95) se detiene a analizar que el paso al monoteísmo significó en todas partes una derrota histórica de las mujeres, ya que la concepción de Dios como figura masculina las dejó sin un modelo sagrado de identificación.

A fines de la Edad Media, María se convierte en el personaje central de la religión cristiana en Occidente. Siempre humana y llena de solicitud hacia los pecadores, ha subido al cielo, junto a Dios, y ocupa un lugar importante en la jerarquía celeste. Este nuevo culto a la Virgen que adquiere importancia en el siglo XII a través del florecimiento de las estatuas

romanas de su Majestad se propagará en el siglo siguiente (Juliano, 1992: 100).

Juliano señala que la "aparición" de la figura de María es prácticamente una necesidad a la que la Iglesia debe cubrir para satisfacer las demandas de fe por parte de una gran porción de pueblos o zonas que quería conquistar. La gente sencilla, el campesinado, las personas sedientas de esperanza solicitaban en su credo la presencia de una deidad femenina, más cercana a la necesidad de asistencia samaritana y maternal de los desprotegidos que la figura de Dios padre, o incluso su hijo, Jesús, en tanto hombres, no podían comprender. Los religiosos eruditos, Dios y Jesús necesitaban de un nexo femenino para entender los sentimientos y las necesidades de las mujeres. De ahí la elección del epígrafe con que se abre esta parte de mi análisis: el cuento popular hace referencia a un estado de confianza común entre las mujeres y que excluye a los hombres, una suerte de "entre nosotras nos entendemos"; es así que la emergencia (emerge como aparición para atender una urgencia: la de completar un panteón con capacidad de satisfacer a los fieles y seguidores de la fe católica y/o cristiana) de la Virgen María es la respuesta a la necesidad de poder contar con una mujer quien, precisamente por ser mujer, podía entender desde otro lugar los problemas de la gente. Interesante prestar atención a las demandas y construcciones de género (es vital para la supervivencia de la Iglesia darle un papel protagónico a este personaje secundario, para no correr el riesgo de quedarse sin público).

Juliano continúa haciendo una lectura muy interesante respecto del lugar que ocupa la mujer dentro de la religión, pues, a partir de la entronización de María, se daba, de un modo u otro, un lugar de privilegio (siempre misógino, pero privilegio al fin) a la figura de la mujer: las mujeres compartían una parte de la divinidad de María por pertenecer al mismo género, al menos.

Pero algo sucede durante los siglos XVII y XVIII, período en el que se desarrolla una concepción del mundo basada en la racionalidad que hizo que hasta a la misma naturaleza se la viera como algo que debía perfeccionarse mediante su sometimiento a la razón. Esta "racionalización" de la sociedad tuvo consecuencias también sobre las mujeres quienes, ligadas tradicionalmente a la esfera de los sentimientos y la emotividad, fueron vinculadas más fuertemente a la naturaleza por su capacidad reproductora, así como por ser herederas de un tipo de saber esotérico y

misterioso su saber fue relacionado con el de las brujas. Vale decir, el prestigio que habían ido adquiriendo lentamente en los siglos anteriores se vuelve ahora demérito, al cambiar la concepción misma de la vida. “Al perderse el sentido dramático y sagrado de la existencia, también los locos y los santos abandonaron el ámbito de lo sagrado que les asignaba el mundo gótico, para pasar a ser encuadrados entre las patologías” (Juliano, 1992:106).

En un grabado del siglo XVII titulado La doncella virtuosa se enumeran diez virtudes que deben adornar a la mujer y que constituirían los caminos para llegar a mejorar a su naturaleza. Todas hacen referencia, en su enunciado y en sus símbolos, a la sujeción y subordinación. Encima de su cabeza la mención es explícita: hay un yugo y un rótulo con la palabra “sujeta”; además ha de ser “púdica”, “casta” y “honesta” (controlar y limitar la libre utilización de su cuerpo), “silenciosa” (controlar los mensajes que emite), “fiel” (limitar su capacidad de amor), “quieta” (controlar sus desplazamientos, recomendación subrayada con el símbolo de una cadena sujeta a sus pies), “humilde” (evitar orgullo o autoafirmación), “solícita” y “caritativa” (poner la actividad que se le tolera al servicio de los demás). La edad clásica no asigna a la mujer virtudes positivas, sino solo obediencia y sujeción, porque le ha negado por principio el acceso a la única virtud que considera válida: la razón. Ante la necesidad de justificar en este marco la evidente capacidad femenina al respecto, se inventa una especie de sucedáneo biológico de la racionalidad: la intuición (Juliano, 1992: 106-107).

Podemos preguntarnos en este punto a qué viene este planteo del posicionamiento femenino en los siglos racionalistas y qué relación guarda con la novela que estamos analizando. Pues bien, es en ese momento en que las mujeres, excluidas del ámbito pensante e inmersas dentro de un mundo donde la religión cristiana ya estaba absolutamente consolidada, necesitan establecer un contacto con lo divino por fuera de los problemas teológicos de los eruditos, cómo decir (sin decirlo absolutamente), escoger y postular (en silencio, como corresponde a su género) con cuáles de los seres sagrados se van a quedar o se van a identificar. Desde ya, su elección es la figura de la Virgen, no solamente “bendita entre todas las mujeres”, sino mujer, como ellas. No Dios, no hija de Dios, sino humana.

Hasta la actualidad […] la vía de las apariciones permite ámbitos de religiosidad femenina no controlados por la Iglesia oficial, mientras que los conventos de monjas continúan cumpliendo su rol ambiguo de ámbitos donde la Iglesia intenta controlar a las mujeres, pero donde también se genera conciencia política –como sería el caso de las monjas revolucionarias de América Latina– y conciencia feminista. (Juliano, 1992: 108)

Y no solamente esto, sino que aún nos queda algo más para agregar a esta breve arqueología de la relación entre las mujeres y la Virgen. Debo señalar que las mujeres practicaron un tipo de religiosidad diferente de la de los hombres, apolítica y pragmática (no buscaron, claro está, puestos de poder dentro de ella y su relación con la fe ha sido casi siempre la de sostener la esperanza, en relación con la solución a las problemáticas cotidianas y domésticas).

Es posible que una revisión de las propuestas feministas imperantes referentes a la relación mujer-religión resulte un ámbito idóneo para revitalizar las reivindicaciones de género, permitiendo la identificación con ellas de sectores que hasta ahora no se han definido como feministas, pero que han llevado a cabo una práctica de lucha por los derechos de la mujer (por ejemplo, la reivindicación del sacerdocio femenino).

No comprender la complejidad del problema e identificar burdamente religiosidad con misoginia implica subvalorar la capacidad de raciocinio y de elección de amplios sectores de mujeres (Juliano, 1992: 109).

En su ensayo sobre mitología comparada Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos Pierre Saintyves sostiene que los pueblos jóvenes no se imaginaron otro azote más temible ni una vergüenza mayor que la esterilidad. Bendición y fecundidad eran sinónimos. “Entre ellos la mujer estéril era un aprobio para los suyos, y ella misma se consideraba como maldita. Si no daba a luz, ¿para qué servirían la cavidad de su vientre y la copa de sus pechos?” (Saintyves, 2017: 7). El dolor de la infecundidad superaba a los demás dolores, incluso el de la muerte. Las mujeres judías esperaban, desde su juventud, quedar embarazadas para poder llevar un niño en su vientre y que ese niño pudiera colgarse de sus pechos.

“Una madre es una partición permanente, una división de la propia carne. Y por tanto una división del lenguaje: desde siempre” (Kristeva, 2011: 224). Sabemos que solamente es posible comprender las metáforas de

Kristeva habiendo leído parte de sus textos y conociendo su adhesión a la teoría del deseo de Lacan.

¿Quién asume la figura de madre en La Virgen Cabeza? En primer lugar, y desde un punto de vista biológico, real y concreto, Qüity, quien la llevó en el vientre y la parió. En segundo lugar, desde un punto de vista simbólico, Cleo, quien desde su ambigüedad queer introduce la ley paterna que garantiza el ingreso a lo simbólico. En tercer lugar, desde un punto de vista mítico-religioso (imaginario), la Virgen.

La hija, Cleopatrita, objeto de amor y producto del deseo amoroso, es el punto de encuentro entre las tres madres: una biológica/real, una simbólica/queer y una imaginaria/sagrada. El cuerpo de una mujer que engendra; la función de otra mujer que nutre, cuida y es ley, y la abstracción imaginaria de una tercera mujer que es metáfora de la maternidad sagrada e inmaculada (libre de pecado) se congregan para dar forma a una deconstrucción de la figura materna, desterritorializándola (es decir, sacándola de los límites puramente biológicos y lanzándola hacia otros territorios heterogéneos, diversos, nuevos) y diseminándola hacia el espacio de lo múltiple. Ya la madre no es, como dice el refrán popular, “una sola”, sino que la maternidad se abre hacia la constelación que reúne función, cuerpo e imagen. La maternidad, en consecuencia, es metáfora (en cuanto traslación de sentido) y metonimia (en cuanto suma de partes y no ya un todo homogéneo). Qüity pone el cuerpo, Cleo el cuidado y la ley mientras que la Virgen ofrece, como ya he dicho, una mirada que salva del abandono y de la marginación, es decir, la Virgen unge con su bendición la unión de estas dos madres que también son madre y padre.

Regresando a ese texto extraordinario e inclasificable que es el “Stabat Mater”, a cada madre le correspondería cada uno de los siguientes pasajes extraídos de él. A Qüity:

> Olor a leche, hierba con rocío ácido y claro, recuerdo del viento del aire, de las algas (como si un cuerpo viviera sin desperdicio): se desliza bajo mi piel, no se queda en la boca ni en la nariz, sino que acaricia las venas, despega la epidermis de los huesos, me infla como un globo de ozono. (Kristeva, 2011: 218)

A Cleo:

Noche en vela, sueño disperso, dulzura del niño, mercurio caliente en mis brazos, caricia, ternura, cuerpo indefenso, el suyo o el mío, abrigado, protegido. (Kristeva, 2011: 219)

A la Virgen:

El cristianismo es quizá también la última de las religiones que ha exhibido a plena luz esta estructura bipolar de la creencia; por un lado, la difícil aventura del verbo: una pasión; por otro, el tranquilizador arropamiento en el espejismo preverbal de la madre: un amor. (Kristeva, 2011: 223)

Cuando Kristeva dice que la madre es una partición permanente, una división de la propia carne y una división del lenguaje, no está hablando de la madre, sino del sujeto que todos somos, en cuanto nacidos de una madre (ese "objeto pequeña a", concepto que Kristeva toma de Lacan y remite a la noción del objeto de deseo inalcanzable). Madre que no solo remite al deseo, sino a un estadio anterior al lenguaje.

Sin dudas, lo que una novela como La Virgen Cabeza provoca es un momento de fascinante y complejo estallido de la figura materna, ligada a un "cuerpo de madre". El estallido consiste e insiste en señalar que la maternidad rebasa, "desborda" lo corporal y lo biológico para tocar otros espacios simbólicos, imaginarios, vitales, metafóricos, metonímicos (para recoger algunos de los ya señalados). Por eso regreso a la idea de una maternidad queer, es decir, una maternidad otra, rebasada, estallada, diseminada, deconstruida, rizomatizada, conjugada, heterogénea, múltiple. Madre-trans-virgen es la tríada materna que congrega y aglutina biologías desbordantes y anómalas. Inclasificables y transgresoras. Se trata de una maternidad "otra", border y amorosa, que busca su espacio dentro de ese bloque homogéneo y sin fisuras (sin permiso a las fisuras) que pretende ser la cultura hegemónica.

Somos testigos de una maternidad estallada, diseminada, emergida entre las metonimias del deseo y las metáforas de la falta. Porque deseo y falta constituyen ese par indisoluble y en movimiento constante (vertical y horizontal, sintagmático y paradigmático) que hace funcionar la pulsión y la vida, arremetiendo contra esa escollera construida forzadamente con bloques de completitud y satisfacción, esos malestares impuestos por el

tiránico imaginario de la cultura que cree que con una muralla de piedras se puede detener y alterar la fuerza de la ferocidad de las mareas oceánicas.

Y aquí llego a un postulado que me interesa particularmente porque es el que me permite establecer la relación entre las teorías que me ocupan: la queer, el psicoanálisis y la mirada de Kristeva. Lee Edelman y otros ponen en relación la teoría queer y el psicoanálisis examinando las nociones lacanianas de construcción identitaria a través de la adquisición del lenguaje y el estadio del espejo. Según ellos, la conciencia de uno mismo procede más de la cultura y el lenguaje que de la biología.

Regreso a esa escena primaria, dentro de la cárcel: asistimos al encuentro de dos personajes: Carlos Guillermo-Cleopatra, un hombre montado de mujer, una travesti, ultrajada hasta el hartazgo, mojada de leche, sangre y mocos; María, virgen, madre y pura. Amor incondicional. Dolorosa. Único ser en tránsito permanente. Únicos ambos. Tal vez anomales, podría decir Deleuze. Fuera de toda clasificación heterodoxa y normalizadora. “No quiero que me maten más hijos” le dice la Virgen. Se trata entonces del encuentro madre-hijo. Un encuentro queer, en donde, como hemos señalado hace un momento la conciencia, de cada uno de ellos procede más de la cultura y el lenguaje que de la biología, pues en ambos casos se trata de alteraciones clasificatorias de los individuos en categorías universales, dado que en el centro de cada uno radica la ambivalencia: madre y virgen; hombre y mujer. Sujetos en tránsito. Este encuentro entre la madre y el hijo, en un espacio cerrado, casi íntimo, remite a la anulación del tiempo (así lo sostiene Cleopatra: “A mí me parece que estuvo años conmigo, como si hubiera vuelto el tiempo atrás” y como si fuera poco agrega que “después de que mi papá casi me mata y me curaba de todo”) y a un retorno. ¿Hacia dónde? Hacia el vientre materno, a lo reprimido, a una instancia semiótica, fuera del lenguaje. Solamente de este modo y a partir de este encuentro con lo materno, Cleopatra podrá renacer como una reina (no olvidemos que la Virgen sufrió este proceso de entronización y reificación a partir de los siglos X y XI), y no con cualquier madre, sino con la Reina, la Virgen Cabeza, patrona de los marginales de la villa El Poso. Advirtamos un detalle que no porque esté a la vista no merece ser señalado: la mujer trans, sujeto inserto dentro de una elección de género, tiene la posibilidad de rebautizarse a sí misma, escogiendo su nombre, y para eso elije el de una reina, desde ya no cualquier reina, sino aquella que ha pasado a la historia por el poder de sus encantos eróticos de seducción, por el

exotismo y esplendor del Antiguo Egipto, por sus atavíos tan ligados a la estética de las drag queens (la reina del Nilo, la reina del twist, como canta Fabiana Cantilo, la reina de la ópera cumbia, como dice esta novela). Cleopatra renace mesías o, mejor dicho, con una misión mesiánica. Curiosamente adquiere un lenguaje que previamente al encuentro no poseía; muchas veces Qüity se pregunta de dónde es que saca esas palabras y esos conocimientos, si Cleo es casi analfabeta.

Si nos enfocamos en Kristeva, la lectura es clara. Y con este hilo creo poder concluir con el análisis. En "Stabat Mater" sostiene que las lágrimas y la leche tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje, de una "semiótica" que la comunicación lingüística no oculta. Expresa esta idea a partir de la observación detenida de las imágenes de la Virgen que los pintores representan y entiende lo siguiente:

> El hecho de que la oralidad (umbral de la regresión infantil) se manifieste a través del pecho, mientras que el espasmo del eclipse del erotismo se desahoga a través de las lágrimas, tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje. (Kristeva, 2011: 221).

Aquella escena primigenia, inaugural, de muerte y resurrección simbólicas, no pudo escapar a la asistencia del milagro sagrado. Solamente el amor de la madre ausente puede curar los golpes del padre y las violaciones de los hombres. Solamente una madre como la Virgen, otro ser en tránsito, puede comprender el dolor de otro ser en tránsito. Trans. Y tal vez así, luego del regreso al orden de lo reprimido y semiótico, pueda advenirse nuevamente sujeto de lenguaje.

Como también sostiene Kristeva (2011: 221): "La Virgen Madre ocupa el inmenso territorio que se extiende a ambos lados del paréntesis del lenguaje". Podemos decir: primero era el silencio, los ritmos, los ruidos; luego la madre, finalmente el lenguaje.

Cometierra de Dolores Reyes: experimentar el cuerpo

De repente, nuevo rugido. ¿La Tierra está teniendo hijos? Las formas, asustadas, se disuelven en el aire. Las corolas se marchitan y los colores se

oscurecen. Y la Tierra, con los brazos contraídos de dolor, se abre a nuevas grietas negras.

Clarice Lispector

Dolores Reyes publica en 2019 una novela que provocó inmediatamente un gran efecto de lectura y recepción debido, entre otras cosas, al artificio ficcional utilizado para hablar de los femicidios y de los cuerpos desaparecidos. Cometierra (cuyo título alude a la protagonista) nos recuerda sin preámbulos los títulos de los cuentos de hadas, donde las heroínas llevaban por nombre algún carácter de sus atributos o rasgos de personalidad. Cometierra (cuyo nombre de pila no se menciona en la narración) come tierra. Pero no come tierra como una práctica pica,[1] sino como un medio de transportación hacia el ejercicio mágico e involuntario de la videncia. La tierra material abre el campo de "visión" (como si tuviera un tercer ojo) a la protagonista quien, a partir de la ingesta, puede oficiar de puente entre lo escondido y lo que sale a la luz. Se puede observar que la poción encantada no está compuesta con ojos de lechuzas, dientes de gato, patas de lagarto, sino de la sustancia misma de la "madre tierra" aquella que es nacimiento y tumba, que es cuna y sepulcro, comienzo y fin, pero, al mismo tiempo, territorio y zona de vida y experimentación. Tierra que es mater(ia), nuestra materia, la diosa madre.

La novela lleva como dedicatoria la alusión a las víctimas de femicidios y a sus sobrevivientes, y como epígrafes una cita de un poema de Leopoldo Panero, "Tú que solo palabras dulces tienes para los muertos" y la célebre afirmación de Spinoza, "Nadie sabe lo que puede un cuerpo". Desde los acordes de la apertura la narración anuncia las cuestiones que atraviesan la novela: los muertos, las palabras dedicadas a ellos, las víctimas de femicidio y, como tema vertebral, la potencia de los cuerpos, la inmanencia de los cuerpos, las incertezas de las que debemos hacernos cargo: poco y nada sabemos acerca de lo que podemos hacer con nuestros cuerpos, el único camino es la experimentación, es decir, la línea de fuga, la desterritorialización, la aventura hacia el descubrimiento de nuevos territorios. Cometierra es una versión diferenciada de la Difunta Correa. La Difunta Correa es considerada milagrosa y su santificación es cuestión de tiempo para la administración vaticana. Los fieles, los creyentes, los que acreditan los milagros y piden por ellos le llevan botellas con agua y las

dejan en sus “santuarios”. Cometierra entraría dentro de otra categoría, un poco más distanciada de las creencias “religiosas”: es una bruja joven y pobre, con poderes adivinatorios ligados a la videncia. Puede entrar en estado de “trance” comiendo tierra que pertenezca al terreno de la víctima desaparecida y que sus familiares buscan. Por eso en el patio de entrada a su casa los necesitados de sus servicios o ayuda le dejan cientos de botellas con tierra.

Ese don le es dado desde pequeña, cuando comer tierra no estaba aún unido al conocimiento de sus poderes. Hay dos casos puntuales que la llevan a querer saber: su querida maestra víctima de femicidio cuyo cuerpo no ha sido hallado y la muerte de su propia madre. Quizá sea más preciso decir el “entierro” de su madre. La pérdida de la madre y la presencia-ausencia de un padre violento y femicida desatan y despiertan la fuerza inmanente de Cometierra: comer tierra para ayudar a los demás.

En el cementerio ve cómo el cuerpo de su madre se guarda dentro de la tierra. “Los muertos no ranchan donde los vivos. Tenés que entender”, intentan explicarle ante el desconsuelo y la angustia de sentir abandonada a la madre en aquel lugar. “No me importa”, responde. “Mamá se guarda acá, en mi casa, en la tierra”. La madre guardada dentro de la casa (la gran casa): la tierra, ese polvo cósmico al que hacemos mención en el epígrafe de este libro, mater(ia) de la que partipamos.

Cierro los ojos para apoyar las manos sobre la tierra que acaba de taparte, mamá, y se me hace de noche. Cierro los puños, atrapo y la llevo a la boca. La fuerza de la tierra que te devora es oscura y tiene el gusto del tronco de un árbol. Me gusta, me muestra, me hace ver […] –Levantate, Cometierra, levantate de una vez. Soltala, dejala ir. (9)

Me llenaba la lengua, cerraba la boca y trataba de tragar. Sentía que la tierra pasaba de ser una cosa en mi mano a ser algo vivo, tierra amiga en mí, y seguía comiendo. Cuando no hubo más, quedó el destapador. Le pasé la lengua hasta dejarlo limpio. Y cuando tuve la panza pesada de tierra, cerré los ojos. (12)

Era la seño Ana, la cara así, como me la acordaba yo, pero no como cuando estaba en la escuela. Yo la había dibujado como la tierra me la mostró: desnuda, con las piernas abiertas y un poco dobladas para los

costados, que hacían parecer su cuerpo más chico, como si fuera una ranita. Y las manos atrás, atadas contra uno de los postes del galpón donde unas letras pintadas decían “Corralón Panda”. (15)

Cuando Juan Salzano analiza la filosofía de Deleuze y Guattari explicaría la experiencia y los poderes de bruja de Cometierra aludiendo al concepto de inmanencia, concepto que ya propone Dolores Reyes con el epígrafe spinoziano: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”. Salzano explica que la inmanencia es, más bien, inasignable, ya que no se refiere a un objeto, pero tampoco a un sujeto. “Es inmanencia a sí misma” (Salzano, 2009: 19).

Pero esta inmanencia absoluta es tanto el afuera como el adentro exterior, es la velocidad absoluta que supera las cosas y los egos, pero que no cesa a la vez de engendrar todos los fijadores (trascendentes o inmanentes) de su pelambre intersticial. Es, en suma, el pasaje o la dinamización entre inmanencia y trascendencia (cuando las pensamos como polos inmóviles). De ahí que si susurramos “inmanencia absoluta” al oído de la naturaleza, esta nos devuelva un grito mudo de alegre complicidad: ¡Ni inmanencia ni trascendencia: transeuncia! (Salzano, 2009: 19)

Cometierra, el personaje, podría ser la expresión del siguiente concepto deleuziano:

Sí, soy contra natura, soy sobrenatural, soy el monstruo trans(a)parente que atraviesa los reinos, soy la trascendencia de la que beben los creadores sin documentos de identidad aunque con marcas singulares, soy la diosa-madre de las fraguas. (Salzano, 2009: 19; mi subrayado)

1. La pica es un trastorno de la ingestión y de la conducta alimentaria, se trata de un tipo de fagia en el que existe un deseo de comer o lamer sustancias no nutritivas y poco usuales como tierra, tiza, algodón, yeso, papel o cualquier otra cosa que no tiene ningún valor alimenticio.

CAPÍTULO 6
Nadie sabe lo que puede una voz

Nosotras también practicamos en el mundo entre dos aguas porque somos escritores (y ya volveré algún día a esta e del idioma castellano. La risa payasesca puede asistirme en el intento: escritoro él, escritora ella, escritore cualquiera de los dos, indistintamente).

Luisa Valenzuela, Peligrosas palabras

No escuchándome a mí sino al logos, es sabio convenir que todas las cosas son una.

Heráclito

Donde se busca describir y mencionar (a través de los discursos literarios, filosóficos, teóricos, políticos) qué es lo que puede la voz de la literatura, es decir, de qué modos y desde qué espacios el entramado textual de voces literarias "actúa" sobre lo concreto y cotidiano de las vidas y de los cuerpos. Es decir, se intenta observar de qué modos y desde qué lugares el entramado de voces literarias trabaja desde lo imaginario los violentamientos de la realidad. La performatividad de la palabra en la escritura consiste en nombrar el malestar, deconstruir todo binarismo minorizante, denunciar las prácticas de la biopolítica, reclamar un planeta donde vivamos y quepamos todxs. Estamos ante la potencia de una voz-legión que actúa sobre los cuerpos, revitalizándolos.

Busca delinearse el recorrido iniciado por las brujas (con las brujas) y su portentosa conexión con las fuerzas de la naturaleza para trazar una semajanza en la contigüidad de la línea de escape con lxs escritorxs y la escritura y sus vinculaciones con la materia, la tierra, la sustancia y las fuentes de vida. Observaremos, así, desde qué zonas, en la búsqueda de apropiación de qué espacios, qué saberes y qué prácticas se da la pelea ideológica y manifiesta contra el poder aniquilador del capitalismo.

Con la intención de dibujar una cartografía de vuelo que se proyecte desde los viajes de las brujas montadas a las escobas, en comunión íntima con los saberes y poderes de las fuerzas escondidas en la naturaleza, indescifrable para el logos patriarcal, hasta la comunicación y la intención de salvar a la naturaleza en peligro (como el todo del que formamos parte, expresado tanto en los manifiestos feministas como en las tranescrituras),

hemos intentado cartografiar este recorrido animándonos a conjeturar que estamos ante un gesto de reivindicación del útero originario al que inventamos denominar la "matierra".

En algunos orígenes, como en el mito griego, solo fue necesaria Gaia (la diosa primigenia) para crear todo lo conocido a partir del Caos; en otros, como el judeo-cristiano, fue necesario el Logos (ese Espíritu que se movía), es decir, la palabra, que creó todo lo que existe. Religión y/o mitología no terminan ni empiezan con estos dos relatos, ni mucho menos, pero alcanzan para entender que el universo, la vida humana y su intento de comprensión están compuestos de materia e inmateria, de tierra y verbo, de carne y espíritu. De cuerpos y palabras. Eso somos: cuerpos con voz. Podríamos volver a decirnos "nadie sabe lo que puede un cuerpo" y agregar, a estas alturas, "nadie sabe lo que puede una voz".

De entre todas las voces del coro desafinado de este nuestro inaudito e inaudible universo, hay una, una en particular, que podría llamar "voz anomal", fenómeno de borde, ni individuo ni especie, jefa de manada, la voz "endemoniada", que es legión y mueve legiones: me refiero a la voz de la literatura. Me refiero a la palabra de lxs escritorxs, palabras que hacen rizoma con el mundo, al igual que ellxs y al igual que el libro que escriben. Así el cuerpo del escritor/lx escritorx hace rizoma con su voz escrita (la palabra en el texto es línea de fuga) que hace rizoma con el libro que hace rizoma con el mundo. Este ejercicio de agenciamientos arremete con deconstruirlo (al mundo), desterritorializarlo, moverlo de lugar, bienaventurarlo, es decir, busca crear un nuevo paradigma epistemológico". "Literatura es alcanzar los dobleces del horror" escribe Luisa Valenzuela (2001: 194).

El cuerpo se contruye en su voz, y en esa voz se sostiene, se enferma, se cura, se reconoce, se autopercibe, se nombra, se hace, se crea, se une, se desune, experimenta, se arroja e insta a su propia carne a buscar y a pensar qué es lo que puede. La voz alienta al cuerpo a saber o intentar saber qué es lo que puede ese cuerpo –es decir, esa vida, campo de inmanencia–, que es y que está aprisionado (en la palabra del otro) sin poder expresarse y que necesita liberarse para poder ser lo que pueda llegar a ser.

La palabra literaria es, entonces, anomal de las voces y de la multiplicidad de voces que dan forma, vida, autopercepción, libertad y

alegría (ojalá pudiéramos ir detrás de este mandato spinoziano) a los cuerpos, a las diferencias, a las multiplicidades, a las legiones.

La palabra territorializada, instalada, empoderada, castradora, limitante y temeraria solo puede ser deconstruida por otra palabra, audaz, revolucionaria, minorizada y colectiva (plural). Es la voz del demonio, ese demonio del que nos hablan Deleuze y Guattari, reconocido por ser legión y agente de multiplicación. Tal vez se trate del mismo demonio al que aludía el imaginario medieval cuando acusaba a las brujas de copular con él, de ser arrastradas hacia ese cielo infernal (zona del aquelarre) y devenir imperceptibles, animales, "endemoniadas", un punto que se pierde en el cielo. Hemos buscado y seguimos buscando dentro de los territorios demoníacos de los que hablaron Kraemer y Sprenger, de los que hablaron los poetas románticos, de los que hablan Deleuze y Guattari (todos ellos bajo representaciones diferentes): espacio donde se mueve el Anomal, jefe de jefe de todas las manadas, el Único, el que desvía del camino "recto" (el que seduce) y prefijado (heteronormativo, reglamentario, obligatorio, predeterminante). Anomal con el que habrá que hacer alianza para devenir, desterritorializar, generar el cambio, la multiplicidad, la diferencia, la fuga, las fugas y las nuevas y originales alianzas que todo lo renuevan, lo recrean y lo rehacen. Y esta búsqueda nos conduce a espacios heterotópicos, es decir, espacios que no se instalan como utopías idealistas o distopías deformantes, posibles y horrendas, sino espacios múltiples y variados que reflejan la proyección (por eso Foucault refiere al espejo) del lugar donde no se está pero en donde "podemos vernos" (es decir, imaginarnos, adelantarnos a ver la imagen, proyectarnos), son esos espacios con los que y en los que podemos "especular" (en su doble posibilidad significante) que existen y en los que estamos y somos (o podríamos estar y ser).

Luisa Valenzuela (2001: 190) sostiene: "Lo ya aprendido, ya sabido, puede ser un escollo. Hay que desaparecer con cada nueva novela que se escribe. Como bien dijo Todorov, cada nuevo ejemplar debe modificar la especie".

Así como en Rizoma (introducción de Mil mesetas) Deleuze y Guattari, más que invitar, ordenan experimentar, yo sugeriría insistir en la práctica de una de las tantas formas de la experiencia y diría: escriban y lean, lean y escriban. Cambiemos la voz, mudemos las voces, sintamos las vidas, la Vida, nuestras vidas individuales y plurales en lo que nombran esas voces.

Paul B. Preciado dice en Yo soy el monstruo que os habla: informe para una academia de psicoanalistas:

> Le debo […] a los libros que fueron para mí como guías en la travesía del desierto del fundamentalismo de la diferencia sexual, libros que, como lo hicieron en el siglo XVI las obras de Giordano Bruno o de Galileo enfrentándose a la representación cosmológica geocéntrica, se alzan contra los relatos psicoanalíticos, médicos y legales en los que desafiar el binarismo era entrar en la psicosis. (Preciado, 2020: 25)

Como Preciado, y como tantxs otrxs, somos muchxs quienes les debemos a los libros habernos guiado (y seguir haciéndolo) en la travesía del desierto de todos los fundamentalismos. Retomando varios aspectos de teorías o hipótesis avaladas en este análisis, desde los fundamentalismos misóginos anteriores hasta los fundamentalismos capitalistas actuales, podemos indicar que la particularidad del fundamentalismo capitalista es que no solamente compromete como minoritario (no en número, sino en términos de sujeción política) a los cuerpos de las mujeres, sino también a los de los de los sujetos bi, trans, homo, trabajadores sexuales, cuerpos racializados o travestis, cuerpos indígenas, pobres, marginales, explotados. La máquina capitalista gobierna sobre los cuerpos y de ellos saca provecho económico, luego los desecha y, preconizando una cultura del descarte, se deshace de los cuerpos cuando ya lo único que le proveen es gasto e incomodidad. Al mismo tiempo, la máquina reproductora de seres humanos continúa engrasando su mecanismo de parición y reproducción con el fin de seguir abasteciendo al gran aparato devorador de cuerpos, alegrías, libertades y deseos con mano de obra descalificada, barata y renovable (en este enunciado el término “mano” funciona claramente como metonimia de “cuerpo”).

Lo que debería poder un cuerpo, entonces, dentro de este panorama desolador y acuciante, es encontrar su línea de fuga, su trama de escape, su territorio heterotópico de resistencia y liberación. Son, por tanto, la experiencia propia y la lectura los que moverán en nosotrxs las viejas estructuras coercitivas del heteropatriarcado colonialista y nos arrojarán en la buenaventuranza.

Estamos frente al poder y la fuerza de la voz, las voces, el coro, los coros, es decir, la trama discursiva contrahegemónica que “nos abre la

cabeza” y “nos desata el cuerpo”.

El feminismo del siglo XXI ya no es igual al de la advertida e inteligente Mary Wollstonecraft, quien supo entender las diferencias e injusticias de género y escribió Reivindicación de los derechos de la mujer; tampoco es el mismo del de esa madre enorme de todo el movimiento feminista, Simone de Beauvoir, quien en una sola línea pudo sintentizar la problemática teórica y filosófica de sus próximos setenta años. Cuando sostiene “no se nace mujer, se llega a serlo”, condensa determinismo cultural, esencialismo biológico, violentamientos de sentido y teoría de género. Tampoco es el feminismo de las dos primeras olas, preocupados en definir qué es ser mujer, si existe la mujer, cuáles son sus derechos, la puesta en marcha de un aparato en contra del patriarcado, los inicios de una deconstrucción del paradigma falologocéntrico.

El feminismo del siglo XXI (lo que va de él) es un movimiento que incorpora a todas las minorías, a todas las desposesiones, a todas las reivindicaciones, a todo espacio de vasallaje y arrebatamiento. Se trata ya de un feminismo que es asamblea, calle, villa, barrio, escuela, cátedra, conferencia, cine, literatura, marea verde, seminario, cuestión de Estado, medicina, eduación, talleres, manifestaciones, ecología, marchas, cuidado de los recursos de la tierra, no a la minería, a las petroleras, a la contaminación, a la apropiación del bien común: nuestro planeta. El que sostiene que ningún ser humano es ilegal (Benhabib, 2004) y que la tierra nos pertenece a todxs.

La membresía justa que propone Seyula Benhabib pretende tanto hacer honor al lema “ningún ser humano es ilegal” como encontrarle una respuesta teórica y práctica a los problemas políticos y económicos que viven actualmente no solo los inmigrantes ilegales, sino también, como los hechos de octubre en Francia lo demuestran,[1] los inmigrantes que, aun habiendo sido reconocidos como ciudadanos legalmente, no tienen posibilidades reales de acceder a la educación, al trabajo o a la salud y son discriminados con total impunidad. Para cambiar esta situación alcanzaría, según Benhabib, con que las leyes de ciudadanía quedaran subordinadas a un régimen universal de derechos humanos.

Se trata de un feminismo mater(ial), que regresa a la tierra no solo como a la casa que habitamos y de la que venimos, sino como a la que es, también, nuestro sustento de vida. Tierra que es materia y también útero/vida/muerte/casa. Estamos ante un feminismo consciente de los

estragos que viene haciendo sobre el planeta la excavación capitalista/patriarcal/colonialista: y por eso alza la voz y denuncia, denuncia los ultrajes sobre los cuerpos monirizados y el ultraje sobre el cuerpo de la tierra, que es madre y materia.

Un feminismo que promulgará las maternidades deseadas, los cuerpos deseantes, las tierras fértiles, el agua potable, los mares limpios y descontaminados, los alimentos sin agrotóxicos, los cuerpos materiales no violados ni violables, el amor y cuidado hacia los animales y todo ser con el que compartamos la naturaleza mater(ial), la legalidad de todos los seres humanos, la faz política de todo lo personal, la sustentabilidad de los recursos naturales, el derecho a la tierra de todos lo que pisamos en ella, a su cultivo y a su habitación.

Explica Foucault (1984: 46-49), cuando habla de las heterotopías, que en el espejo nos vemos donde no estamos, estamos allá, donde no somos, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, una especie de sombra que nos brinda nuestra propia visibilidad y que nos permite mirarnos allá donde estamos ausentes: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y nos ofrece una devolución; es a partir del espejo que descubrimos estar ausentes donde estamos, ya que nos vemos allá. El espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que vuelve el lugar que ocupamos (en el momento en que nos miramos en el cristal) absolutamente real, vinculado con todo el espacio que lo rodea, y a su vez absolutamente irreal ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por aquel punto virtual que está allá.

El manifiesto de la China Iron

Leamos de qué manera Gabriela Cabezón Cámara dice en palabras el contacto con la vaca en Las aventuras de la China Iron:

Nos miramos con la cimarrona, subía y bajaba las pestañas en un gesto que yo entendía como de agradecimiento, como si le pesara la leche y la miré más y le vi esos ojos redondos, sin aristas, en esos ojos buenos de vaca, un abismo, un agujero negro hecho de ganas de pasto, de camino, hasta de campo de girasoles creo que le vi ganas en la pupila y también la intención de lamer a su ternero. Y se puso a lamerlo nomás y yo bajé la

vista y volví a ordeñarla y le puse nombre, Curry le puse, y cuando terminé se le prendieron el ternero y Estreya, que poca leche había tenido en la vida y se dio el gustazo hasta que se cansó y se tiró para arriba, las patitas dobladas, la cola refregando el piso de felicidad. (44)

La vaca tiene ojos, mirada, cara, expresión. Agradece los favores del mismo modo que es agente de agradecimiento. La vaca pertenece a "la vida", a la sustancia de la que están hechas todas las cosas y seres: desde la protagonista que narra hasta Estreya, su perra, pasando por otros agenciamientos vitales (el pasto, la leche).

Podría terminar este apartado con una reflexión llevada a cabo por José Amícola en Un brillo concheperla, donde sostiene que la autora norteamericana Judith Butler viene colocando una cuña entre dos posiciones feministas antagónicas: el voluntarismo y el determinismo, decidiéndose a zanjar la discusión mediante, entre otros, el concepto de agencia o performatividad. Su meta ha sido lograr expresar por qué el género no sería un rol libre de actuar a gusto (como querría el voluntarismo) ni una posición eterna (como querría el determinismo). Esta posición intermedia le permitirá a Butler "mostrar el carácter relacional del sujeto y las operaciones de poder [...] y, a mi juicio, superar así las grandes polémicas del interior del feminismo con herramientas abarcadoras para todo el proceso del sistema sexo-género" (Amícola, 2021: 101).

Basta de agrotóxicos

Distancia de rescate (2019), la novela de Samanta Schweblin, necesita de una atención concentrada para poder entender, precisamente, no solamente qué se está contando, cuál es la historia, sino qué se nos está diciendo. Es difícil también percibir la voz de quién está hablando; se trata de una conciencia adentro de la otra, de una suerte de personaje narradora esquizofrénica, porque la mitad de su alma está habitada por el alma de un niño transmigrante (el único que sabe lo que realmente sucedió, sucede y seguirá sucediendo) y, para que el lector, la lectora o lectorx pueda comprender, tiene que seguir el dictado del niño en la cabeza de la narradora. Así de compleja es la voz que habla: una voz desdoblada, la que va contando y la que le va dictando, con urgencia, porque ya no queda

tiempo, y a lo que hay que prestar atención (atención que deben prestar tanto el personaje, lxs lectores, lxs espectadores, el mundo todo, diría, porque allí hay un "mensaje" a la humanidad que somos) es a los detalles. Detalles que, como en una novela de investigación, irán conduciendo al asesino. Porque Distancia de rescate también es la historia de un asesino serial (el capitalismo en una de sus variantes de explotación de la tierra y el uso indiscriminado y letal de agrotóxicos). La secuencia narrativa escondida está delatando al responsable y culpable de las intoxicaciones y sus consecuencias: muertes, enfermedades, deformidades. En medio de un lugar ameno, "lejos del mundanal ruido", un pueblo de campo, lleno de vegetación, de siembra de trigo, de caballos y yeguas que cuando se reproducen reproducen millones y millones de dólares, instalada y oculta dentro de ese paisaje otrora inocente, natural, sano y puro, lo que acecha es la amenaza segura de la intoxicación. El envenenamiento nos entra en lo que comemos, desde el pan y el agua. El edén está podrido e infectado, aunque con apariencia de edén. Pero si prestamos atención a los detalles, como exige y dicta el niño adentro de la cabeza de su otro cuerpo, veremos que el rocío no era rocío y que el agua no era agua. La tierra (la Tierra) nos mata y envenena. ¿Quién sabe la verdad? El niño que ha transmigrado y en el que han transmigrado (hospes/hostis, nos decía Cacciari). ¿A quién se lo quiere hacer saber? A Amanda (personaje doble: invadido e invasor, también). ¿Cómo se lo quiere hacer entender? Repasando una y otra vez la historia, tantas veces como sea necesario, hasta reparar en los detalles que dan cuenta de la verdad oculta (un hombre, en segundo plano, vierte sobre la tierra, por error –y sin importar–) algunos litros del bidón de veneno para fumigar, en ese lugar se sentarán madre e hija y en esa humedad encontrarán la enfermedad y la muerte.

Me pregunto si podría ocurrirme lo mismo que a Carla. Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo "distancia de rescate", así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería. (22)

Esa distancia de rescate que une invisiblemente a la madre y su hija finalmente será no solamente burlada, sino absurda, porque Nina contrae la

peste sentada a su lado. La maternidad amorosa no puede proteger ante la "muerte" de la tierra misma, porque de esa sustancia primigenia estamos hechos. Envenenar la tierra, implica, por contigüidad, envenenar nuestros cuerpos.

Una historia que juega con todos los artificios literarios: con el narrador, la narradora, lxs narradores (duales), el espacio (dual, como el que proporciona lo especular heterotópico), la trama (tan alejada de la historia misma), lo que se ve y lo imperceptible (lo importante reside en lo imperceptible), el tiempo (en el que transcurre lo que no importa y donde transcurre lo que importa). Por eso David (el niño transmutador/transmutado, en esa participación popular y ficcional propia de la argentinidad y del realismo mágico que se evidencia con las artes de la curandera-bruja) tiene apuro por abrirle los ojos a Amanda (nuevamente un juego de dobles: la escritora Samanta y su simulitud sonora reflejada en la voz narrativa) antes de que ella (por tener ya sus dos partes del alma intoxicada) muera y no podamos conocer la verdad.

Todo eso no es importante, y ya casi no nos queda tiempo. Necesito volver a verlo todo. Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias. ¿Por qué sigue entonces el relato? Porque todavía no estás dándote cuenta. Todavía tenés que entender. (92)

Que me trague la tierra

Por otro lado, la reciente novela de la escritora suiza Gianna Molinari, Acá todo puede suceder tematiza y alegoriza las zonas de la tierra: una exterior (que corresponde a la superficie habitada por la cultura) y una interior (aún desconocida) en la que es posible refugiarse para sentirse vivos y experimentar la cercanía con el otro. Estos dos lados, en el que se habita, superficie en la que radica lo cultural, y en el que no se habita (un pozo en las entrañas de la tierra/Tierra, profundidad de conexión y contacto, de comunicación y sensibilidad) pero en el que se expresa el deseo de habitar, vuelven a ejemplificar el funcionamiento de las heterotopías, juego especular espacial, metáfora de lo real y lo imaginario, del ser y del no-ser, del "malhabitar" y del deseo del "bienhabitar". Especular con el espejo de las especulaciones espaciales: eso es la heterotopía.

También después del cierre de la fábrica. Que debajo del predio de la planta construimos un sistema de cuevas, parecido al sistema de cuevas de los zorros o los tejones, solo que más grande. Imagino que cavamos hondo y que el aire ahí huele a moho y humedad, que nuestras voces suenan sordas cuando nos gritamos, que nosotros, bajo tierra y a pesar de las voces sordas, estamos más cerca que ahora. (176)

"Todos tenemos identidad", dice Paul Preciado (2020: 39). "O, mejor dicho, nadie tiene identidad. Todos ocupamos un lugar distinto en una red compleja de relaciones de poder. Estar marcado con una identidad significa simplemente no tener el poder de nombrar como universal tu propia posición identitaria".

La transescritura como salvación

Camila Sosa Villada menciona la impronta de la voz y la potencia de la escritura en la encrucijada de tener que sostener la vida o poder terminar con ella. Así dice en El viaje inútil: trans/escritura:

Si no hubiera escrito, entonces es muy posible que mi vida hubiera sido un infierno. Me hubiera suicidado harta de ser invisible, incluso para mí. Me hubiera matado sin la escritura, aunque más no sea para llamar la atención, por estúpida, por hacerlo demasiado bien. Por matarme bien. Fantaseaba que me encontraban muerta en un altar como una virgen trans latina después de dejar el gas abierto. Recostada sobre la mística. Sin la escritura, no existía posibilidad de vivir. (Sosa Villada, 2018: 42)

También Paul Preciado (2020: 45), cuando explica ante el auditorio habitado por académicos del psicoanálisis, emplazándose como el "monstruo que os habla", y se refiere a la experiencia de hacer una transición de género como una suerte de invención de un agenciamiento maquínico con la hormona (o con algún otro código vivo), sostiene que dicha transición es establecer una comunicación transversal con la hormona hasta permitir despertar otra genealogía.

El “código vivo”, ejemplifica, puede ser un lenguaje, una música, una forma, una relación con la planta, un animal u otro ser vivo.

Hacer una transición es entender que los códigos de la masculinidad y de la feminidad que conocemos en nuestras sociedades modernas son anecdóticos comparados con la infinita variación de las modalidades de existencia de la vida. (49)

Un caso semejante, podría decir, es el que acontece con la transescritura, experiencia que establece un agenciamiento maquínico “con la hormona” (múltiple y heterogénea) del deseo, del cuerpo, de la voz, de la deconstrucción, de la piel, de la palabra. Sabemos (quienes sabemos) lo potente y furiosa que es la revolución de la hormona. Nos instala frente a una subjetividad acallada y desconocida, frente a las voluptuosidades del amor oceánico o la indiferencia ante el dolor ajeno, nos instala en el amor y nos arroja al odio, nos posiciona frente a la vida y nos hace palpitar la muerte. Nada más poderoso que la trans-figuración que produce el agenciamiento maquínico sincero y brutal con la fuerza inalienable de la hormona.

La hormona altera, rompe y decodifica. Pone en contacto, une y rechaza. Aleja y acerca, separa. La hormona (como el piojo del que habla Deleuze) salta, y desoye genealogías impuestas y cronologías arbitrarias, así reestablece su propia e individual genealogía personal y plural. Igual y diferente. La hormona es, por definición, caprichosa y desobediente. Creadora. Innovadora, es un fuego carnavalizado, que quema y destruye para dar lugar a lo nuevo.

La transescritura es el agenciamiento maquínico con la hormona indisciplinada e infinita y que no puede rendir cuenta de qué puede una voz más que transescribiendo.

1. La cronología de la ola de violencia que sacudió a Francia en octubre y noviembre de 2005 se inició el 27 de octubre con dos adolescentes de Clichy-sous-Bois, Bouna Traore, de quince años, y Zyed Benna, de diecisiete, ambos inmigrantes que murieron electrocutados dentro de una subestación en la que se escondieron por sentirse perseguidos por la policía. A partir de allí, los disturbios fueron en aumento hasta el 17 de noviembre.

BIBLIOGRAFÍA

Textos literarios

ARISTÓFANES (2019), Lisístrata, Madrid, Viuda de Hernando.

ARTETA, Inés (2020), La otra mitad del universo, Buenos Aires, Del Zorzal.

ANDERSEN, Hans (1990), Cuentos de hadas, Buenos Aires, Acme.

– (2012) Mis cuentos preferidos, Combel, Barcelona.

BELLI, Gioconda (1998), La mujer habitada, Buenos Aires, Seix Barral.

(2009), El pergamino de la seducción, Buenos Aires, Seix Barral.

BARICCO, Alessandro (2005), Homero, Ilíada, Buenos Aires, Anagrama

BORGES, Jorge Luis (2000), "La casa de Asterión", en El Aleph, Obras completas, t. I, Buenos Aires, Emecé.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009), La Virgen Cabeza, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

– (2017), Las aventuras de la China Iron, Buenos Aires, Random House.

ECO, Umberto (1989), El nombre de la rosa, Buenos Aires, Sudamericana.

ENRÍQUEZ, Mariana (2016), Las cosas que perdimos en el fuego, Buenos Aires, Anagrama.

GAARDER, Jostein (1998), El mundo de Sofía, Madrid, Siruela.

LARSSON, Stieg (2008), La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina, Barcelona, Destino.

MARQUÉS DE SADE (1987), Juliette, o las prosperidades del vicio, Buenos aires, Cátedra.

MARTÍN GAITE, Carmen (1990), Caperucita en Manhattan, Madrid, Siruela.

MOLINARI, Gianna (2021), Acá puede suceder cualquier cosa, Buenos Aires, Letra Sudaca.

MONTERO, Rosa (2003), La loca de la casa, Buenos Aires, Alfaguara.
NEGRONI, María (2003), El sueño de Úrsula, Buenos Aires, Seix Barral.
REYES, Dolores (2019), Cometierra, Buenos Aires, Sigilo.
ROZEMBLUM, Natalia (2020), Baño de damas, Buenos Aires, Tusquets.
SCHWEBLIN, Samanta (2019), Distancia de rescate, Buenos Aires, Random House.
SUÁREZ, Gonzalo (1999), Ciudadano Sade, Barcelona, Sudamericana.
TOURNIER, Michel (2006), El urogallo, Buenos Aires, Alfaguara.
VALENZUELA, Luisa (1997), Simetrías, Barcelona, Plaza y Janés.
– (2001), Peligrosas palabras, Buenos Aires, Temas.
VOLPI, Jorge (2009), Oscuro bosque oscuro, Ciudad de México, Almada.

Bibliografía teórica

AGAMBEN, Giorgio (2015), Idea de la prosa, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
AMÍCOLA, José (2003), La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación, Rosario, Beatriz Viterbo.
– (2021), Un brillo concheperla, La Plata, Edulp.
ARRUZZA, Cinzia, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser (2019), Un feminismo para el 99%: un manifiesto, Buenos Aires, Rara Avis.
Artaud, Antonin (2007), Textos escogidos, Buenos Aires, Cántaro
BACCHILEGA, Christina (1999), Postmodern Fairy Tales: Gender and narrative strategies, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
BAJTÍN, Mijaíl (1982), Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus.
– (1990), Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid, Alianza.
BARTHES, Roland (1976), Crítica y verdad, Buenos Aires, Siglo XXI.
– (1994), El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura, Buenos Aires, Paidós.

BENHABIB, Seyla (2004), Los derechos de los otros, Barcelona, Gedisa.

BETTELHEIM, Bruno (1977), Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Barcelona, Crítica.

BIRKHÄUSER-OERI, Sibylle (2010), La llave de oro: madres y madrastras en los cuentos infantiles, Madrid, Turner.

BLANCHOT, Maurice (1970), El diálogo inconcluso, Caracas, Monte Ávila.

BRECHTEL, Guy (2001), Las cuatro mujeres de Dios: la puta, la bruja, la santa, la tonta, Barcelona, Ediciones B.

BRIGGS, Katharine (1998), Diccionario de las hadas, Madrid, José J. de Olañeta.

BOURDIEU, Pierre (1993), Cosas dichas, Barcelona, Gedisa.

BUTLER, Judith (2015), Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea, Buenos Aires, Paidós.

CACCIARI, Massimo (1999), El archipiélago: figuras del otro en Occidente, Buenos Aires, Eudeba.

CALABRESE, Elisa y Luciano Martínez (2001), Miguel Briante. genealogía de un olvido, Rosario, Beatriz Viterbo.

CALLEJO, Jesús (1995), Hadas: guía de los seres mágicos de España, Madrid, Edaf.

Caro Baroja, Julio (1993), Las brujas y su mundo, Madrid, Alianza.

COOPER, Jean Campbell (1998), Cuentos de hadas: alegorías de los mundos internos, Barcelona, Sirio.

CRAGNOLINI Mónica B. (1999), Derrida, un pensador del resto, Buenos Aires, La Cebra.

CHIANI, Miriam (comp.) (2016), Escrituras compuestas: letras/ciencia/arte, La Plata, Katatay.

SANTA TERESA DE JESÚS (1565), Vida. www.corazones.org/santos/tersa_avila.htm

DELEUZE, Gilles (1988), Diferencia y repetición, Madrid, Júcar.

– (1989), Lógica del sentido, Barcelona, Paidós.

– (1999), Crítica y clínica, Barcelona, Anagrama.

– y Félix Guattari (1997), Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pre-Textos.

DERRIDA, Jacques (1971), De la gramatología, Buenos Aires, Siglo XXI.

– (1975), La doble sesión, Madrid, Fundamentos.

DESPENTES, Virginie (2018), La teoría King Kong, Buenos Aires, Random House.

EDELMAN, Lee (2014), No al fututo. La teoría queer y la pulsión de muerte, Barcelona, Egales.

FERNÁNDEZ, Ana María (1994), La mujer de la ilusión, Buenos Aires, Paidós.

FLORES, Valeria (2017), "ESI: Esa Sexualidad Ingobernable. El reto de des-heterosexualizar la pedagogía en Degenerando," Buenos Aires, III Jornadas Interdisciplinarias de géneros y disidencia sexual. Cauce UBA y Desde el Fuego.

FOUCAULT, Michel (1984a), "Heterotopías" (conferencia pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, 14 de marzo de 1967), Architecture, Mouvement, Continuité, (5): 46-49.

– (1984b), "De los espacios otros" (conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967), Architecture, Mouvement, Continuité, (5).

– (1986), Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres, Ciudad de México, Siglo XXI.

– (1987), Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber, Ciudad de México, Siglo XXI.

GIORGI, Gabriel y Fermín Rodríguez (comps.) (2007), Ensayos sobre biopolítica, Buenos Aires, Paidós.

HAASE, Donald (2004), Fairy Tales and Feminism: New Approaches, Detroit, Wayne State University Press.

HARRIES, Elizabeth W. (2001), Twice Upon a Time: Women writers and the history of the fairy tales, Princeton University Press.

JOLLY, Karen (2002), "Medieval magic: Definitions, beliefs, practices", en Bengt Ankarloo y Stuart Clark (eds.), Witchcraft and Magic in Europe: The Middle Ages, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, pp. 1-72.

JULIANO, Dolores (1992), El juego de las astucias: mujer y construcción de modelos sociales alternativos, Madrid, Cuadernos Inacabados.

KIECKHEFER, Richard (1992), La magia en la Edad Media, Barcelona, Drakantos.

KRISTEVA, Julia (1988), Poderes de la perversión, Ciudad de México, Catálogos.

– (2011), Historias de amor, Buenos Aires, Siglo XXI.

KLOSSOWSKY, Pierre, Roland Barthes y Philippe Sollers (1969), El pensamiento de Sade, Buenos Aires, Paidós.

KRAEMER, Heinrich y Jakob Sprenger (c. 1485), El martillo de las brujas, para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza (Malleus Maleficarum), mimeo.

LECOUTEUX, Claude (1999), Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: historia del doble, Barcelona, José J. de Olañeta.

LEE, Matt y Mark Fischer (2009), Deleuze y la brujería, Buenos Aires, Las Cuarenta.

LE GALLIOT, Jean (1977), Psicoanálisis y lenguajes literarios, Buenos Aires, Hachette.

LEMIRRE, Elisabeth (1994), "Préface", en Le cabinet des fées, t. 1: Contes de Madame d'Aulnoy, Arlés, Philippe Picquier.

LÓPEZ GIL, Marta (1994), El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer, Buenos Aires, Biblos.

MCNEILL, John y Helena Gamer (1990), Medieval Handbooks of Penance, Nueva York, Columbia University Press.

NAUGHTON, Virginia (2005), Historia del deseo en la época medieval, Buenos Aires, Quadrata.

NEGRI, Antonio (2007), "El monstruo político. Vida desnuda y potencia" en Gabriel Giorgiy Fermín Rodríguez (comps) Ensayos sobre biopolítica, excesos de vida, Buenos Aires, Paídós

PRECIADO, Paul B. (2020), Yo soy el monstruo que os habla: informe para una academia de psicoanalistas, Madrid, Anagrama.

REGINO DE PRÜM (1939), "Warning to bishops, the Canon Episcopi" (ca. 906), en Henry Charles Lea, Materials toward a History of Witchcraft vol. 1, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, pp. 179-180.

REST, Jaime (1979), Conceptos de literatura moderna, Buenos Aires, CEAL.

RIVERA GARRETAS, María Milagros (1996), El cuerpo indispensable: significados del cuerpo de mujer, Madrid, Cuadernos Inacabados.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (1994), Feminismo fin de siglo: la seducción de la diferencia, Barcelona, Anthropos.

ROJAS OSORNO, Carlos (2002), “Gilles Deleuze: la máquina social”. http://cuhwww.upr.clu.edu/-huma/libromania/maquinas/

RUSSELL, Jeffrey Burton (1994), El príncipe de las tinieblas: el poder del bien y del mal en la historia, Buenos Aires, Andrés Bello.

SALZANO, Juan (2009), “Prólogo”, en Matt Lee y Mark Fisher, Deleuze y la brujería, Buenos Aires, Las Cuarenta.

SAINTYVES, Pierre (2017), Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos, Buenos Aires, Akal.

SCHMIDT, Jean-Claude (1992), Historia de la superstición en la Edad Media, Barcelona, Drakantos.

SECRETO, Cecilia (1997), “Herencias femeninas: nominalización del malestar”, en Cristina Piña (ed.), Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben), Buenos Aires, Biblos, pp. 149-202.

– (2002), “Poderes de la mere-versión”, en Cristina Piña (ed.), Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben), Buenos Aires, Biblos.

– (2008), “La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura”, en Cristina Piña (ed.), Literatura y (pos)modernidad, Buenos Aires, Biblos.

– (2013), “El juego de las visitas”, en María A. Álvarez (coord.), Viajes de ida y vuelta: escrituras y reescrituras en la literatura europea, Mar del Plata, Eudem.

SOLER, Colette (1994), El cuerpo en la enseñanza de Lacan, Buenos Aires, Atuel.

SOSA VILLADA, Camila (2018), El viaje inútil: transescrituras, Córdoba, A/E.

MARLENE, Wayar (2018), Travesti. Una teoría lo suficientemente buena, Buenos Aires, Muchas Nueces

WOOLF, Virginia (2020), Un cuarto propio, Buenos Aires, Lumen.

ZIPES, Jack (2014), El irresistible cuento de hadas, Buenos Aires, FCE.

Editorial Biblos

Más títulos disponibles en
https://www.editorialbiblos.com.ar/

Seguinos en

Instagram: @EditorialBiblos
Facebook: Editorial Biblos

Secreto, Cecilia
El camino de la heroína : un feminismo de las brujas y la Matierra / Cecilia Secreto.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblos, 2023.
(Teoría y crítica)
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-814-205-0

1. Análisis Literario. 2. Estudios de Género. 3. Violencia de Género. I. Título.
CDD 801.95082

Fotos de cubierta y composición de imagen: Alejandro Zambrano y Luciano Tirabassi
Armado: Micaela Cataldi Evia
Conversión a formato digital: Estudio eBook

© Cecilia Secreto, 2023
© Editorial Biblos, 2023
Pasaje José M. Giuffra 318, (C1064ADD), Buenos Aires
info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com.ar

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.